

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉCRIRE À L'ŒUVRE.

PRATIQUES DE LA TRANSJÉCRITURE EN ART ACTUEL. POUVOIRS DE L'ART EN ACTE_S.

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

CHANTAL TOURIGNY PARIS

AVRIL 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À mes parents, qui ont semé la graine de ce mémoire, sans le savoir, partis sans avoir vu.

À l'homme qui m'accompagne concrètement dans la réalisation de mon écriture, Bruno, pour qui dire c'est faire, pour qui l'histoire importe. Pour ton aplomb, tes convictions, tes attentions. Puis à Émile, dont la féline présence a insufflé de la nature dans ce concentré de cultures.

À ces propulseurs d'idées, qui par leur enseignement et leur engagement m'ont mise sur la piste de lectures stimulantes et qui m'ont aussi invitées à me remettre en cause, à préciser mes motivations et mes visées : Francine Couture, Jean-Philippe Uzel et Nycole Paquin.

À Joanne Lalonde, ma directrice, qui par ses savoirs sensibles a soutenu et guidé ma démarche exploratoire, malgré les nœuds, malgré les brumes, avec la confiance et l'intuition que cela implique. Cette libre complicité m'est chère. Elle traverse ce texte de bord en bord.

À mes ami(e)s et à ma sœur Sandra, solidaires, qui portent l'art et les mots au cœur.

Au CRSH ainsi qu'au FQRSC, qui, par leur soutien financier, m'ont permis d'aménager l'espace de temps nécessaire à la réalisation de ce projet d'envergure.

Tous, vous contribuez à l'*ensemble* qui vient.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	viii
MISE EN CONTEXTE.....	ix
ACTE 1	
SCÈNE D'INTRODUCTION. À L'ŒUVRE. HISTOIRE RÉTROACTIVE.....	1
Liminaire.....	2
Scène 1	
Naviguer en hyperliens.....	3
1.1 AVANT.....	4
1.2 _PROPOS.....	6
1.2.1 Champ de visions.....	6
1.2.2 Terrains d'action.....	10
1.2.3 Perspectives dialogiques.....	11
Fenêtre de lecture.....	16
ACTE 2	
SCÈNES DE LECTURES. LIRE ET FAIRE. SILLONNER LES RÉSEAUX DU TEXTE.....	19
Liminaire.....	20
Scène 2	
Ramifier le sujet.....	22
2.1 Réseautage.....	24
2.2 Dualismes.....	32

2.3 Partages.....	36
Scène 3	
Dé_fragmenter la parole.....	38
3.1 Arborescence.....	40
3.2 De fragments en constellations.....	41
3.2.1 Édificiations.....	43
3.2.2 Motifs.....	46
3.2.3 Employer le fragment.....	48
3.2.4 Entre ouvertures.....	50
3.3 Parallèles.....	51
Scène 4	
Échantillonner l'entendement.....	53
4.1 <i>Deep listening</i>	55
4.2 Voir pour s'entendre.....	56
4.3 Résonances politiques.....	59
4.4 Régimes de circonstances.....	63
Scène 5	
Éclater les sens.....	66
5.1 Transfert et transformation.....	68
5.2 Génération acoustique.....	71

Scène 6	
Traitement de textes.....	74
6.1 Épreuve de révision.....	74
6.2 Actualisation.....	78
ACTE 3	
SCÈNES D'ÉCRITURES. QUAND LIRE, C'EST FAIRE ET DIRE. PERFORMER LE TEXTE.....	81
Liminaire.....	82
Scène 7	
Manœuvres.....	85
7.1 La lecture au corps : un langage technique.....	85
7.2 Re_tracer le passé, saisir le présent.....	89
7.3 Essence poststructuraliste.....	92
7.4 Substance hypertextuelle.....	95
7.5 Volets d'expérience.....	97
7.6 Lieux de médiations.....	101
7.7 Sortir de l'historique, entrer dans l'actualité du texte.....	105
7.8 Poursuivre Archibald dans l'écriture.....	107
Scène 8	
Performer les énoncés-mondes.....	108
8.1 Dire et agir.....	108

8.2 Oeuvrer à distance.....	115
8.3 Laisser faire. Vivre la sensation.....	120
Scène 9	
Relations performatives.....	127
9.1 Articuler le corps d'expériences : faire sens.....	130
9.1.2 Dans les mouvances du « trans ».....	130
9.1.3 Langagement poétique.....	137
ACTE 4	
SCÈNE D'OUVERTURE. ÉCRIRE, C'EST ÊTRE À L'ŒUVRE. L'ÉCRITURE COMME TRANSACTION	
.....	139
Liminaire.....	140
Scène 10	
Pratiquer la conclusion.....	142
10.1 Entrer dans le vif du sujet.....	142
10.2 Futur immédiat.....	144
10.3 Finissage.....	147
10.4 <i>Écrits de_vers</i>	149
ANNEXE A	
Résumé en règle.....	155

ANNEXE B	
Courriel de rupture.....	156
ANNEXE C	
Liste des cent sept professions de <i>Prenez soin de vous</i>	158
ANNEXE D	
Images de <i>Prenez soin de vous</i>	162
ANNEXE E	
Extraits des textes circulant dans <i>For Chicago</i>	163
ANNEXE F	
Images de <i>For Chicago</i>	175
ANNEXE G	
Images de <i>Listening Post</i>	176
ANNEXE H	
Images de <i>Flußgeist</i>	177
ANNEXE I	
Texte <i>Microperformativité : fragments en action</i> , de Jens Hauser.....	178
APPENDICE A	
« La fragilité chez Sophie Calle : entre affect et collectivité », <i>esse arts+opinions</i> , no. 65, janvier (2009), p. 30-34.....	179
APPENDICE B	
« De la perte, du gain et de la persistance dans les mouvances du trans », <i>ETC</i> , no. 87, septembre (2009), p. 33-35.....	184
APPENDICE C	
« Perspective oblique : Le dessin en hyperliens », <i>ETC</i> no. 90, juin (2010), p. 12-18.....	187
LISTE DES RÉFÉRENCES.....	194

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 <i>Anthropométrie</i> , Michel de Broin, 2005, graphite et encre sur papier.....	18
Source : Reproduction courtoisie de l'artiste.	
D.2 Images de <i>Prenez soin de vous</i> , de Sophie Calle.....	162
DHC/ART Fondation pour l'art contemporain, Montréal, juillet-octobre 2008. Source : Courtoisie de la DHC/ART Fondation.	
F.3 Images de <i>For Chicago</i> , de Jenny Holzer.....	175
DHC/ART Fondation pour l'art contemporain, Montréal, juin-novembre, 2010. Source : Courtoisie de la DHC/ART Fondation.	
G.4 Images de <i>Listening Post</i> , de Ben Rubin et Mark Hansen.....	176
Whitney Museum of American Art, New-York, décembre 2002. Source : Site de l'artiste Ben Ruben.	
H.5 Images de <i>Flußgeist</i> , de Gregory Chatonsky.....	177
Montréal, Oboro, 21 février au 21 mars 2009. Source : Courtoisie d'Oboro.	

MISE EN CONTEXTE

Cet ouvrage est l'histoire d'une mémoire vive, une chronique qui se déploie dans un espace et une temporalité étendus, balisée par la première et la dernière lettre bien que truffée d'ouvertures d'amont en aval et d'échappées en cours de route.

Un projet d'écriture qui vous entraîne dans ses prises avec la création hypermédiatique, prenant place et forme dans l'actualité du texte.

Une présence, qui porte l'attention sur ce qui la précède, la suit et la relance tout au long de son processus : la lecture

Une écriture acoustique.

Une pratique qui estime que l'infiniment grand peut s'exprimer par la parcelle, que le savoir peut émerger de la performativité, de la littérarité et de la subjectivité, que celles-ci sont des moteurs de communauté, malgré les différends, qu'il y a en ces singularités un potentiel et dans leur partage une sensibilité qui se propage. Cette écriture prend le parti du texte formant une altérité réciproque, lui et autres, une série de débuts et de fins.

C'est une posture d'écriture qui dialogue avec l'œuvre, entraînant l'expérience physique, affective et théorique dans ses vecteurs imaginaires.

Une pensée pratique. Elle fait ce qu'elle dit, dans la mesure du possible, dans les cadres de sa discipline, ouvrant sa grille, prenant des marges de liberté.

Une histoire d'écritures, politique et poétique, dis_sensuelles, un récit aux protagonistes non autoritaires.

Ce n'est pas l'histoire de l'art, au sens traditionnel de cette conception, mais plutôt une affaire de créations, qui se négocient avec l'œuvre dans la rencontre, l'écart et l'appropriation.

Comme toute bonne histoire, mieux vaut ne pas trop en savoir avant de la découvrir. Je m'arrête donc ici, je ne vous en dis pas plus, en espérant que cette fenêtre contextuelle aura suscité la curiosité et stimulé votre intérêt pour la suite.

Pour le lecteur qui voudrait d'entrée de jeu posséder les clés méthodologiques, théoriques et problématiques du mémoire, **le résumé en règle se trouve à l'annexe A**. Sachez toutefois que le trajet du projet compte ici pour beaucoup et que le travail de sa lecture importe tout autant.

ACTE 1. SCÈNE D'INTRODUCTION

À L'ŒUVRE

HISTOIRE RÉTROACTIVE

Mise au jeu. 21 novembre 2011. Introduire, pour commencer. Je prends ce principe au pied de la lettre. Il est connu que les introductions s'écrivent en dernier lieu, en fin de parcours. Je me permets de bouleverser quelque peu cette convention pour littéralement amorcer l'écriture ici même, par ces premiers mots.

Au moment où s'écrivent ces lignes, les idées, la conception sont déjà bien avancées, des conclusions sont tirées. Plus qu'à déployer leur étoffe argumentaire, plus qu'à les mettre en ligne pour vous en faire part en continuant, bien sûr, à les préciser. Ce qui n'est pas une mince affaire. En toute complicité, elles se sont synthétisées et actualisées en quelques pages, au sein d'une expérience d'écriture déterminante dans mon parcours, sur laquelle je reviendrai éventuellement. En cours de maîtrise, j'ai par ailleurs écrit et publié quelques textes sur l'art¹, une stratégie active qui m'a permis de développer et de peaufiner ma pensée pour mieux la relancer ensuite : des espaces clairs ponctués de fenêtres digressives, au sein d'une réflexion allant de nœuds en ouvertures, de ruptures, d'errances en fulgurances.

Sur ma table, une multitude d'idées — éparpillées en de nombreuses notes, certaines articulées, d'autres en vrac, sur papier numérique et végétal —, dont je dois tirer une ligne de cohérence pour donner corps à mon sujet et le transmettre. Cet ensemble parcellaire, ce brouillon actif porte « l'à venir » du mémoire. Il recèle, à cette étape, l'ensemble du propos tout en étant encore à l'état de potentiel. Un début qui contient sa destinée, un futur immédiat inscrit dans un passé composé. L'amorce d'une destination, en quelque sorte. Ici, débute ce flot réflexif avec vous. Un engagement, une exigence, une épopée, une traversée. Un travail de lecture et d'écriture. Je prends le lecteur à témoin et comme complice de ce trajet², s'il le veut bien, pour le situer, dans ce premier acte de mémoire, au cœur même de ma réflexion.

¹ Ces textes figurent en appendice comme supplément d'information, balisant la pratique d'écriture qui anime ce mémoire. Ils seront indiqués au fur et à mesure de leur présentation.

² Mon texte invite cordialement le lecteur au dialogue, celui-ci étant libre, bien sûr, d'opter pour la posture de lecture qui lui convient.

SCÈNE 1

NAVIGUER EN HYPERLIENS

Retour au début de l'histoire, ceci expliquera cela. L'actuel chantier de pensées s'inscrit dans un trajet professionnel, universitaire et personnel, dans un alliage de motions pratiques et théoriques dont les prémisses remontent à cinq ans, bien avant le début de la maîtrise en fait, alors que j'amorçais un travail dans le milieu des centres d'artistes montréalais³, sans avoir réalisé d'études spécialisées en art au préalable. Le premier texte publié à la même période⁴ ne comportait aucune citation, aucune référence, inscrit dans un pur désir d'écrire. Mon apprentissage s'est donc amorcé à tâtons dans le risque, le doute et l'intuition, au contact des œuvres et des artistes et avec un intérêt prépondérant pour les relations, celles qui se manifestent entre les personnes mais aussi entre l'œuvre et son interlocuteur. Ce fait n'est pas anodin dans ma démarche. Déjà, la voie d'une approche exploratoire à teneur collaborative se profilait, posant les bases de ce qui allait suivre.

Ayant eu l'opportunité de publier très tôt et souhaitant pousser plus loin cet engagement envers les œuvres et l'écriture, j'ai vite compris que pour approfondir cette voie, il me fallait acquérir des assises théoriques, nécessaire bagage de reconnaissance. Entrée en maîtrise en Études des arts⁵ sur la base de l'expérience pertinente, après avoir effectué une propédeutique, je n'avais aucune idée du sujet que j'allais investir. Mes séminaires, je les ai sélectionnés pour le plaisir et par intérêt immédiat, traitant

³ Occurrence, espace d'art et d'essai contemporains (2005-2007).

⁴ « Images d'un temps surexposé », *esse arts+opinions*, no.60, mai (2007), p. 54-57.

⁵ J'ai tenu à obtenir mon diplôme dans ce même programme, bien que celui-ci ait changé d'intitulé en cours de route pour Histoire de l'art. Ce fait n'est pas anodin.

chaque fois d'une œuvre nouvelle, l'explorant au regard du thème du cours, l'abordant comme un projet en soi. Dans la foulée de ces séminaires, deux de mes articles ont été publiés, l'un portant sur l'œuvre *Prenez soin de vous* de Sophie Calle⁶ et l'autre sur l'exposition *Flußgeist* de Gregory Chatonsky.⁷ Ces textes-pratiques ont posé les jalons de la réflexion que je mène ici, les deux œuvres ayant par ailleurs fondé la base de mon corpus. Ma pratique d'écriture s'est ainsi développée, parallèlement à mes études et à mon travail à temps plein⁸. Les lacunes théoriques relatives à mon parcours tronqué, jumelées au temps partiel consacré aux études, ont été compensées par le travail de terrain. Ce qui me manquait en connaissance, en précision, je le bonifiais par l'instinct et par l'expérience. Cette interpénétration entre savoirs théoriques, pragmatiques et pratiques a conditionné ma méthode. Le côtoiement étroit des œuvres et de leurs discours a aussi aiguisé ma sensibilité et nourri la réflexion que je mène ici.

1.1 AVANT_

Revenir sur la traversée conceptuelle ayant pavé ce mémoire éclaire par ailleurs l'ensemble du processus qui en conditionne les motifs, qui se sont densifiés au fil du temps, et qui en forment la trame, la tessiture. Mon ancrage initial a été le concept d'écriture collaborative. Ma problématique portait à ce moment sur les enjeux de la médiation, relativement au contexte de délégation créative que présente *Prenez soin de vous*, avec le réseau comme figure pour penser les modalités interactives par lesquelles l'œuvre prend forme. Cette réflexion menée dans le cadre d'une première étape⁹ a ensuite évolué, dans une seconde¹⁰ vers des préoccupations axées sur les relations entre création et

⁶ « La fragilité chez Sophie Calle : entre affect et collectivité », *esse arts+opinions*, no 65, janvier (2009), p. 30-34. Voir appendice A.

⁷ « De la perte, du gain et de la persistance dans les mouvances du trans », *ETC*, no 87, septembre (2009), p. 33-35. Voir appendice B.

⁸ Vidéographe (2007-2009), Oboro (2009-2010).

⁹ Séminaire « Sociologie de la médiation ».

¹⁰ Séminaire « Interdisciplinarité et Pluridisciplinarité en art ».

réception, entre théorie et pratique, entre connaissance et expérience, entre l'œuvre, sa conception et sa réception en somme, et les multiples possibles engendrés par ces rencontres.

Le principe de *copyleft*¹¹, qui a d'abord suscité mon intérêt de recherche, a ensuite migré vers celui d'écriture collaborative. Cette notion a ensuite évolué vers celle d'écriture dissensuelle — inspiré du concept de communauté dissensuelle développé par Jacques Rancière¹² —, dans l'intention de mettre en saillie le « choc des hétérogènes », sémantiques et sensoriels, qu'engageaient les œuvres étudiées. Cette perspective politique s'est profilée avec l'ajout au corpus de *Listening Post*, de Ben Rubin et Mark Hansen, qui fut mon sujet d'analyse dans le cadre du troisième séminaire¹³. Elle s'est encore renforcée avec la découverte de l'œuvre *For Chicago*, de Jenny Holzer. Optique qui s'est donc affirmée dans l'épreuve de l'œuvre, mais également, dans celle de la discussion¹⁴. La notion de collaboration, perçue par plusieurs collègues comme consensuelle, ne m'apparaissait plus appropriée pour appréhender la nature de mon objet d'étude. Mes pairs voyaient mal le lien de collaboration relativement au corpus étudié, dans la mesure où les artistes instaurent ici un dispositif faisant intervenir plusieurs individus pour produire l'œuvre, certes, mais sur un mode qui bien qu'associatif procède du détournement, de la délocalisation et de la fragmentation d'énoncés, qui n'implique que peu ou pas la concertation des parties. Qui plus est, l'œuvre se trouve libellée au final sous le nom de l'artiste initiateur, dans tous les cas de figure. Le concept d'écriture dissensuelle cernait donc plus précisément la réalité des quatre

¹¹ Le copyleft est une pratique qui s'inspire des principes du logiciel libre pour l'appliquer au domaine de l'art, notamment. Dans cette philosophie, l'auteur autorise la reproduction, la diffusion et la modification de son œuvre par des tiers, en autant que ceux-ci perpétuent cette règle d'accessibilité à la leur. Diverses licences existent pour baliser cette pratique, stipulant les conditions d'utilisation, faisant respecter les droits de l'auteur tout en permettant un usage créatif de l'œuvre, qui au lieu d'en restreindre l'utilisation, comme c'est le cas du copyright, élargit ses possibilités. Voir entre autres la licence Artlibre : En ligne < <http://artlibre.org/> >. Consulté le 16 septembre 2012.

¹² Jacques, Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris: La Fabrique, 2000, 74 p.

¹³ Séminaire « Théories esthétiques ».

¹⁴ Particulièrement dans le cadre du séminaire « Méthodologie de recherche en étude des arts », où j'ai dû préciser le sujet qui allait être celui du mémoire et non plus le projet d'un séminaire, puis défendre la dimension exploratoire de mon projet, ce qui a donné lieu à de vives discussions avec mes pairs d'études ponctuées de divergences, notamment sur la dimension subjective qu'il sous-tend et défend.

créations, faisant intervenir et interagir une multitude de « sujets », personnes et propos, conjuguant le « je » au « nous » sur le mode de la rencontre et de la confrontation.

1.2 _PROPOS

Le corpus de ce mémoire se constitue ainsi de ces quatre œuvres, qui mettent en branle différentes modalités d'écritures au sein d'un réseau médiatique produisant une textualité mixte, fragmentée et labile, à fort coefficient expérientiel. Le concept de collaboration — pensé en terme interactif — et celui d'écriture dissensuelle — qui concentre les écarts et les rapprochements, les affinités et les tensions qu'engendrent les relations à l'œuvre — restent des vecteurs de ma réflexion, mais c'est désormais sur le principe de la transécriture¹⁵ que j'envisage l'acte créatif. Ce concept, auquel j'ai eu recours pour synthétiser le paradigme esthétique de *Flußgeist* pour l'article cité plus haut, est devenu central dans mon mémoire. C'est dans cette veine que j'amorce ici ma réflexion, m'attachant aux relations qui se jouent au sein du dispositif de médiation et d'interaction de l'œuvre. Par cette figure de la transécriture, c'est le déploiement dynamique de l'activité créative que j'examine, ses modalités performatives et transformatrices.

1.2.1 Champ de visions

Je ne suis pas seule dans cette histoire : d'autres voix m'accompagnent, celles des auteurs et des acteurs qui marquent ma pensée et participent au montage du mémoire. Dans cet espace, plusieurs esprits se croisent afin d'imaginer et d'imager la richesse que l'œuvre présente et également, d'éviter l'hégémonie d'une parole unique, quitte à les choquer. Dans les libres associations que j'effectue ici, malgré certains différends de principe, les postures philosophiques se rencontrent pour éclairer les œuvres, qui convoquent d'ailleurs elle-même cette pluralité dialogique.

¹⁵ J'emprunte ce concept au livre *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, dir. André Gaudreault et Thierry Groensteen, Québec/Angoulême, France: Nota bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, 280 p. Dans cet ouvrage collectif, différents auteurs, relativement à divers médias, envisagent les mouvements d'écriture qui s'opèrent dans le cadre de l'adaptation, du livre au cinéma, par exemple.

Au fondement de ce registre de lectures qui anime l'état actuel de ma recherche, paraît Jean-Paul Fourmentraux¹⁶, penseur de l'art à l'ère du Net, des possibilités créatives qu'offre le réseau à travers la socialité qui s'y donne cours. Ce fut le point de départ de ma réflexion. Au cœur de ces signatures déterminantes, figure Jacques Rancière¹⁷, dont les écrits sont une plongée politique dans le partage du sensible, que concentre sa notion de communauté dissensuelle, un paradoxe réaliste sur lequel ma pensée prend de solides assises. Les idées de Rancière, associant l'œuvre et la vie, se situent entre la philosophie de l'art — qui s'attache au champ de la production — et l'esthétique philosophique qui elle relève de la réception, une posture tendue entre deux régimes historiquement clivés. Dans l'interaction entre ces deux mondes se trouve la fabrique du sens, interstice de rencontre et de confrontation, ouverte de part et d'autre aux possibles de la fiction, de l'émancipation. C'est dans cette zone névralgique que se situent les enjeux du mémoire. Pour éclairer la double optique de cette conception centrale, se joute d'une part la pensée de Jean-Marie Schaeffer, pour qui :

La plus grande entrave de l'esthétique est la théorie de l'art [...] Le véritable objet de l'esthétique, plutôt que les théories, doit être la conduite, les relations qui nous lient au monde des œuvres comme au monde tout court, conduites où la connaissance ordinaire devient source de plaisir, où interviennent subjectivité, dispositions acquises, mémoire et sensation.¹⁸

D'autre part s'y joint celle de Jean-François Lyotard, qui se porte en faux de ces considérations esthétiques, radicalement positionné du côté de la création, en faveur d'une expérimentation sans règle et sans borne s'abimant dans le choc des facultés. Ces deux philosophies, bien que situées aux extrémités de l'œuvre, se rejoignent il me semble dans leur esprit expérimentiel et contextuel, accordant toute sa place à l'imprévisibilité. Puis, ces idées sur la réception et sur la création ne sont pas étrangères au régime esthétique prisé par Rancière, évoluant dans les mouvements impondérables et

¹⁶ Jean-Paul, Fourmentraux, *Art et Internet : les nouvelles figures de la création*, Paris: CNRS Éditions, 2005, 214 p.

¹⁷ Jacques, Rancière, *op. cit.*, et également, *id.*, *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique, 2008, 145 p.

¹⁸ Jean-Marie, Schaeffer, *Les célibataires de l'art : pour une esthétique sans mythes*, Paris: Gallimard, 1996, quatrième de couverture.

indécidables de la « conception » du sujet, d'amont en aval de l'œuvre. Un pont se crée donc ici entre ces trois penseurs.

Malgré ces écarts de visions, ils s'accordent autour du fait que cette activité de perception, de compréhension et de composition, labile et subjective dans tous les cas de figure, génère une multitude d'expériences qui se traduiront et s'exprimeront dans une diversité langagière, engendrant à son tour tout un monde d'entendement. Dans son livre *Le différend*¹⁹, Lyotard a creusé la question de l'hétérogénéité des régimes du langage, en s'appuyant sur la notion de sublime pour en pointer le caractère pluriel et imprenable. Il y développe notamment l'idée qu'une phrase est un univers de sens et de réalités indéterminés, un perpétuel événement. Ce champ de pensée touche, en certains points, le terrain pragmatique de François Recanati²⁰, qui a réfléchi pour sa part sur l'activité de la parole en acte, sur le langage en contexte, celui-ci étant envisagé comme un dispositif interactif et social. D'une certaine manière, ces idées rejoignent quant à elles celles soutenues par Hans Robert Jauss, qui, dans une perspective littéraire, s'attache à définir une esthétique de la réception²¹. À l'instar de Recanati, il pointe la fonction pratique et sociale de l'esthétique, une activité toujours contingente et intersubjective, établissant un dialogue entre deux « sujets ». En somme, tous ces penseurs abordent, sous l'angle de leur intérêt, l'activité et le langage de la « conception », qu'elle soit de nature artistique ou qu'elle relève de la vie courante, ces deux sphères étant par ailleurs entremêlées au cœur des œuvres investies.

Les ancrages médiatiques, philosophiques, pragmatiques et littéraires de cet appareil théorique composite se retrouvent dans l'espace d'une même pensée, celle de Samuel Archibald, et au sein d'un concept fédérateur, celui de texte. Archibald analyse celui-ci à la lumière des technologies numériques, à travers les paradigmes théorique, pragmatique et pratique de la lecture. Sa réflexion relance les idées de ses pairs, dans le contexte de cet essai, en ce considérant le texte comme un dispositif

¹⁹ Jean-François, Lyotard, *Le différend*, Paris: Minuit, 1983, 280 p.

²⁰ François, Recanati, *Le sens littéral : Langage, contexte, contenu*, Paris: Éclat, 2007, 263 p., et également, François, Recanati, *Philosophie du langage (et de l'esprit)*, Paris: Gallimard, 2008, 268 p. Il est à noter que Recanati s'inscrit dans la lignée de John Langshaw Austin. J'y reviendrai plus tard.

²¹ Hans Robert, Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique », Chap. in *Pour une esthétique de la réception*, p. 123-157, Paris: Gallimard, 1978.

technique et imaginaire, où l'acte de lecture procède par manipulations matérielles, conjointement aux activations sémantiques. Archibald voit le texte « [...] comme processus autant que comme résultat²² », deux états qui se mettent en boucle et s'alimentent l'un l'autre. Comme assises à sa réflexion, l'auteur retrace les théories sur le texte et ses pratiques, du structuralisme jusqu'aux formes actuelles de l'hypertexte, celui-ci étant finalement l'objet de son propos. L'ensemble de cet ouvrage procure un paysage historique et conceptuel fort éclairant pour les créations dont il est ici question. À cette activité du texte qu'il étudie dans l'optique de la lecture, je fais le pas suivant en y accolant celui de l'écriture, proposant le concept de transécriture pour d'une part penser la complémentarité de ces deux actions qui travaillent de concert à composer et reconfigurer les œuvres de mon corpus — où la lecture, la réception, est un enjeu sensible de la création et de l'écriture — et d'autre part, pour considérer l'ensemble des phénomènes de médiations qui s'y opèrent.

Je tiens à mentionner que mon objectif n'est pas ici d'approfondir la pensée des auteurs convoqués ou d'en faire la comparaison, mais plutôt de rendre opératoires les concepts que chacune d'elles expriment au sein des œuvres de mon corpus, en les mettant en coprésence. De fait, les extraits cités sont autant de tremplins à mes sauts réflexifs. Cette manière de faire comporte, je le concède, une part subjective. Bien que menée par le désir de développer une pensée « originale », elle reste éthiquement inscrite dans la volonté de respecter l'essence des idées, de ne pas (trop) les dénaturer.

Voici donc, en substance, le système théorique sur lequel je prendrai appui pour lancer ma réflexion. À ce chœur d'idées déjà chargé s'entremêlent d'autres têtes, qui se joindront ponctuellement au texte, si le temps et l'espace le permettent, si la tournure du projet s'y prête. Tant de lectures susceptibles d'infléchir le cours de l'écriture. Je reste disponible aux détours de cette conversation, qui passe aussi pour moi, je me dois de le mentionner, par l'acte de voir et d'entendre, de saisir la parole des autres par médiation journalistique, radiophonique et télévisuelle. Nombre de fois, mes idées se sont ainsi activées, précisées, bonifiées, à l'écoute des ondes quotidiennes. Il serait ardu de recenser cet inventaire de bribes captées aux résonances de l'air du temps. Il m'importe toutefois de souligner l'impact discret, mais non moins effectif de ces penseurs qui réfléchissent à voix haute, en partage,

²² Samuel, Archibald, *Le texte et la technique. La lecture à l'ère des médias numériques*, Montréal: Le Quartanier, 2009, 310 p.

contribuant par la force de leurs mots à faire circuler les idées, à les rendre vivaces. Enfin, fréquenter les espaces de réflexion que sont le *Groupe de recherche Performativité et effets de présence*²³ et le laboratoire NT2 (Nouvelles technologies, nouvelles textualités)²⁴, a aussi substantiellement alimenté ma pensée quant aux relations qu'entretient l'écriture avec l'art en notre ère technologique, aux effets de leur cohabitation. Je suis sous l'influence de cette proluxe affluence. Le capital relationnel est vaste, dans les jalons de mes filiations.

1.2.2 Terrains d'action

Deux expériences d'écriture effectuées dans le cadre de projets collectifs, auxquels j'ai collaboré, forment un second ancrage didactique, celui-ci à teneur pragmatique et pratique. Elles furent en fait les sujets d'investigation de mes Ateliers 1 et 2 de recherche. L'objectif était ici d'éprouver l'imaginaire théorico-pratique qui animait déjà ma recherche, par le biais d'actions réfléchissantes réalisées sur le terrain de l'œuvre en acte.

Le premier projet s'intitule *L'inévitable : de l'espace public à la galerie et vice versa*²⁵, une résidence tenue à la galerie Skol, à Montréal, à l'été 2010. Il s'agissait d'une course à relais qui associait des duos d'artistes venus de différentes disciplines, dans le but d'explorer des stratégies documentaires créatives, adaptées à la nature furtive et performative d'œuvres qui devaient être exécutées tantôt à l'intérieur de la galerie, tantôt hors les murs, et dans un très court laps de temps, deux jours à peine. Le projet collaboratif fonctionnait comme suit : à partir d'un document de départ, une œuvre devait être réalisée, puis documentée. Cette documentation devenait le tremplin pour la création d'une seconde œuvre, devant à son tour être documentée et ainsi de suite, dans un brouillage entre l'art et son « témoignage ». Les duos formés sur place par les organisatrices du projet, soumis à un ordre de

²³ À partir de 2010, j'ai participé ponctuellement aux activités du Groupe. En ligne < effetsdepresence.uqam.ca >.

²⁴ À l'automne 2011, j'ai été assistante de recherche au laboratoire NT2. En ligne < nt2.uqam.ca >.

²⁵ En ligne. < www.vice8versa.wordpress.com >. Consulté le 30 mars 2012.

passage précis dans la course devaient, lorsque venait leur tour, documenter l'œuvre précédente puis en réaliser une autre, pouvant décider de le faire ensemble ou séparément. J'ai quant à moi agi à titre de documentaliste et en tant qu'artiste.

La seconde expérience, réalisée au printemps/été 2011, a pris forme par l'écriture de la préface du livre *Laboratoire parcellaire*, publié en novembre dernier aux éditions La Peuplade. Ma mission était ici de rendre sensible, par un style d'écriture créatif, les motions²⁶ et motifs qui portent l'ouvrage. Celui-ci présente les textes de quatre auteurs qui explorent des dispositifs d'écriture abordant l'œuvre et ses contextes par le prisme du détail, de la parcelle, dans des perspectives performatives et littéraires, tant fictionnelles, poétiques que réflexives. Ce projet stimule les relations entre art actuel, expérience, littérarité et histoire.

J'ai trouvé dans ces explorations pratiques, plongées dans le réel de deux communautés « textuelles », un terreau pour nourrir mes idées. Ces actions collaboratives sont venues confirmer des intuitions et ouvrir d'autres pistes qui ont été déterminantes dans l'avancement du mémoire. Plusieurs des conclusions tirées de ces expérimentations fondent cet essai. Elles seront investies dans le cours de son histoire.

1.2.3 Perspectives dialogiques

Pour récapituler, mon intention est d'explorer ce qui se trame, ce qui se joue dans les interrelations entre l'œuvre, sa conception et sa réception, entre l'art, ses lectures et ses écritures, dans le contexte hétérogène, multiple et fragmenté des créations envisagées. Cette interaction, je la conçois comme une articulation sensible du « je-nous ». C'est dans ce lieu de traverses, à la croisée des potentiels, que je me situe moi aussi pour penser l'œuvre, traduisant son paradigme esthétique à partir de mon expérience, par le biais de la lecture et de l'écriture, faisant jouer des savoirs théoriques, empiriques et intuitifs avec l'imaginaire, par intermittence objective et subjective, afin d'appréhender la pluralité de sa

²⁶ Le terme motion est ici entendu dans sa double signification de proposition et de mouvement.

textualité. Je me vois comme une réceptrice-émettrice de l'œuvre, comme une passeuse de son expérience.

Cette disposition implique une présence d'auteur, excluant d'emblée le « nous » royal mais qui reste inclusive, envisageant l'œuvre et son travail comme un *partage du sensible* qui procède par écarts et rapprochements, sachant que la cohabitation des corps et des idées, dans un espace donné, entraîne autant de complications que de tensions. Les ressorts de recherche, de lecture et d'écriture mis de l'avant participent pleinement de cette dynamique collaborative et disruptive, que les œuvres investies mettent d'ailleurs en branle. Par mon écriture, je tente de cerner les contours d'un espace esthétique à multiples facettes. Conséquemment, la pensée sera parcellaire.

Ma perspective n'est pas essentiellement théorique, ni historiciste, mais plutôt « présentéiste », assidument attentive aux conditions du présent, celles de l'ère de l'œuvre et de l'écriture de ce texte, de leur rencontre en aire commune. Ma posture est de l'ordre d'une présence au temps actuel, mais qui n'est toutefois pas refermée sur ce dernier, ni sur elle-même. Ma réflexion s'ancre dans le présent mais fait signe au passé et tend vers le futur, signant inévitablement un avenir à l'œuvre, son inscription dans l'histoire, par celle que constitue mon écriture. Portée par un certain devoir critique de mémoire et une volonté de transmission, je me distingue ainsi du présentisme²⁷. C'est d'ailleurs en connaissance de cause qu'un virage important s'est opéré au tournant des années soixante, dans la mouvance poststructuraliste — un courant d'émancipation du texte, de l'auteur, de l'écriture, de ses théories et pratiques, dont les idées se sont répercutées jusqu'à nos jours dans divers champs de pensées — que j'appréhende l'ascendance historique de mon sujet, dont les œuvres étudiées sont, il me semble, les héritières et les continuatrices. La perturbation de l'ordre convenu et des systèmes autoritaires, l'atomisation des formes qu'elles présentent par leurs mobilités et leurs variations, dialogue

²⁷ Ce concept a été développé par François Hartog dans son livre *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris: Points, 2012, 321 p. Hartog qualifie de présentisme le régime temporel de notre contemporanéité, marquée par la vitesse et la rupture, axée sur un présent perpétuel dont l'avenir est incertain et le passé pour ainsi dire oublié. Bien que mon action s'inscrive dans une expérience fragmentée du temps et de l'œuvre, je suis en prise avec son passé et son futur, les miens aussi, tendue entre nos histoires, entre la mémoire et l'oubli, entre des effets de présence et d'absences. C'est pourquoi je me réclame du présentéisme et non du présentisme. Je m'inspire toutefois des idées d'Hartog pour penser le régime d'historicité dans lequel évolue mes œuvres ainsi que mon mémoire.

avec ce passé toujours présent, dans un dialecte réseautique qui en alimente et en relance le discours au présent. Je m'inscris à leur suite, ajoutant quelques lignes et un point de vue à cette frange de l'histoire qui se poursuit et se renouvelle « de génération en génération ». Un signe que cette révolution n'est pas terminée, que le problème crucial du savoir, du langage, des textes qui les sous-tendent restera manifestement entier, irrésolu, indéfiniment brulant d'actualité.

Mon optique est fondamentalement dialogique, ce qui implique « [...] que deux ou plusieurs logiques, deux principes sont unis sans que la dualité se perde dans cette unité [...]»²⁸. Ce paradigme du complexe, tel que conçu par Edgar Morin, prend ici tout son sens, en tant que philosophie pour appréhender le réseau de relations à l'œuvre, procurant une logique à ses écheveaux dynamiques. Il chapeaute l'ensemble du mémoire, s'appliquant aux œuvres investies autant qu'à ma méthode et à mon écriture, évoluant non pas dans le cadre rhétorique de la dialectique mais au sein d'un dispositif interactif et génératif formant un ensemble hétérogène, qui se déploie entre l'ordre, le chaos et l'organisation, dont les « éléments » sont à la fois complices, concurrents et antagoniques. Ce système dialogique est mu par un processus récursif qui fonctionne sur le principe de boucles, reposant sur le jeu infini d'inter-rétroactions²⁹, d'interactions et de rétroactions qui entraînent et confondent les causes et les effets de la création, l'observateur et la « chose » qu'il observe, l'œuvre, dans une insécable relation. Dans cette communauté complexe que forment ici l'œuvre et ses divers interlocuteurs, le jeu des langages — humains et techniques, virtuels et matériels, particuliers et collectifs, savants et ordinaires, objectifs et subjectifs — emboîtant le pas de la « conception », est l'élément problématique, une pierre angulaire à être considérée en de multiples dimensions, qui génère par ailleurs plusieurs niveaux de réalité.

Dans la pensée de Morin, la réalité est envisagée comme une coconstruction, au sens où il en envisage la formation dans l'optique d'une collaboration entre le monde extérieur et intérieur de l'individu, *un complexe des complexes*, un système imaginaire qui convoie des affects, des percepts et des connaissances multiples, une pluralité d'expériences « en somme ». La dialogique

²⁸ Edgar, Morin, *Science avec conscience*, Paris: Fayard, 1990, 176 p.

²⁹ *Id.*, *Introduction à la pensée complexe*, Paris: Seuil, 2005, p. 22.

coconstructiviste³⁰ que j'applique ici, à l'instar de Morin, s'inspire par ailleurs de deux modes de recherche exploratoires. D'une part, le raisonnement par abduction, un modèle proposé par Charles Sanders Peirce³¹, où le chercheur introduit intuitivement une hypothèse de départ, une règle qu'il estime plausible pour expliquer le phénomène surprenant qu'il investigate à partir de cette prémisse — en l'occurrence le jeu des langages —, contrairement à la déduction ou à l'induction qui reposent respectivement et uniquement sur une logique de vérité factuelle ou d'épreuves empiriques systématiques. Pour Peirce, le raisonnement abductif, faisant par ailleurs interagir des principes déductifs et inductifs pour moduler son hypothèse dans le cours de l'enquête, est la seule manière de générer de nouvelles idées. D'autre part, la posture de recherche dite postmoderne³², faisant place à des méthodologies très diversifiées, dont les pratiques analytiques créatives (PAC) notamment. Celles-ci engagent le chercheur dans une démarche plus transparente et subjective, développant sa propre méthode et affichant un style d'écriture à teneur fictionnelle, littéraire, voire même personnelle pour faire jaillir le savoir. Cette façon de faire plus intuitive, heuristique, s'inscrit dans un principe de *réflexivité critique*, cherchant à sortir du discours dominant et visant ultimement à toucher et à impliquer le lecteur. Ces deux méthodes d'investigation participent des ressorts du dialogue coconstructiviste que je développe ici.

Essai de savoir. Telle est la ferveur idéologique, pragmatique et pratique qui anime ce mémoire, dont l'exploration est lancée à partir de l'hypothèse du jeu des langages et dans l'idée d'échapper à l'intention, par une action d'écriture présentéiste, coprésente. En regard de ce procédé d'idéation, le travail s'accomplit donc véritablement ici, dans l'écriture même de ces pages, en gardant toutefois à l'esprit les expériences et les connaissances qui le sous-tendent. J'ai une idée de ce que je veux

³⁰ Chez Morin, co-constructiviste s'écrit avec un trait d'union. Je préfère quant à moi rapprocher les deux unités du mot pour en former un sans couture.

³¹ Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris: Seuil, 1978, 262 p.

³² Je me réfère ici au texte théorique suivant: Sylvie, Fortin, et Émilie Houssa, 2011, « La posture méthodologique postmoderne pour penser le rapport théorie-crédation », In *Loin des yeux, près du corps. Entre théorie et création*, sous la dir. de Thérèse, St-Gelais, p.64 à 69, Montréal: Éditions du remue-ménage, Galerie de l'Uqam. Pour une application pratique de la méthodologie postmoderne, voir: Émilie, Houssa, 2011, « Les images documents. L'art et l'acte documentaire au quotidien », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 343 p. Disponible en ligne < <http://www.archipel.uqam.ca/4052/> >. Consulté le 14 septembre 2012.

réaliser, mais je ne sais pas encore comment je vais y arriver. Je m'appuie sur la matière qui précède. Le projet se précisera en cours d'élaboration. Ce mode de réalisation exploratoire, plus risqué car moins prévisible, je le conçois comme une façon parmi d'autres possibles de faire advenir le sujet, comme une voie transversale de connaissance qui mènera, je l'espère, à une certaine maîtrise.

Cette plongée dans les rouages de l'œuvre et de son ouvrage se déroule donc sous l'égide de l'écriture, et trouve, à travers le concept de transécriture, une avenue de pensée et d'engagement pour saisir les modalités médiatrices et médiatiques, les actes de lectures et d'écritures qui animent les créations investies, dans la perte, le gain et la résistance de l'entendement. Voici donc le programme proposé, qui convie le lecteur à l'activité du texte, à son intrigante complexité, à ses plaisirs, ses manœuvres et manipulations. L'histoire dont il est ici question est celle en train de se faire, virtuellement, actuellement, celle de l'art du présent.

Fenêtre de lecture

13 avril 2012. À l'heure où j'écris ces lignes, le mémoire est toujours en chantier. Je rédige ce propos à la lueur des commentaires émis relativement au premier jet d'écriture de l'acte 2, qui a fait jaillir la nécessité de préciser les motions et motifs qui animent mon projet. Cette ouverture vise donc l'aménagement d'un espace de compréhension entre le lecteur et la pensée que je développe dans cet essai.

Entre le début de cette recherche et aujourd'hui, mes idées et ma pratique d'écriture sur l'art se sont significativement transformées. D'un désir théorique je suis passée à des envies de création, à des tentations littéraires; d'un ancrage en histoire de l'art, j'ai migré vers une démarche qui relève davantage de la recherche-crédation : il ne s'agit plus d'écrire sur l'art mais plutôt de découvrir le monde qui habite l'œuvre en composant des « histoires ».

Dans un souci de m'adapter aux paramètres de la maîtrise tout en prenant les libertés requises pour respecter mon état d'esprit actuel, j'envisage le mémoire comme un projet d'écriture en tant que tel. Cela me motive mais pose certains problèmes : je dois être dans une approche analytique, de précision, démontrer que je sais, alors que c'est l'exploration et la création qui m'animent, activités plus intuitives et subjectives. Je suis aux prises avec ce malaise et il se manifeste dans mon écriture, coincée entre un imaginaire théorique et une certaine littéarité, amalgamant ces deux formes en fait.

Personnellement, je trouve que cette posture « tensionnelle » est intéressante en ce qu'elle fait jaillir, dans l'acte même d'écrire, le pourquoi et le comment qui se préciseront graduellement dans le mémoire. Elle rejoint notamment un des propos qui s'y profile en filigrane, interrogeant les enjeux de la production du savoir, de son écriture, dans le contexte de l'art actuel souvent hétérogène, indécidable. Elle fait aussi écho aux œuvres de mon corpus, évoluant elles-mêmes entre des perspectives didactiques et littéraires.

La connaissance opère au sein d'un appren_tissage où le sujet se noue à la progression des mots. Une attention est portée au processus de formation du sujet, à la performativité de l'écriture qui formule

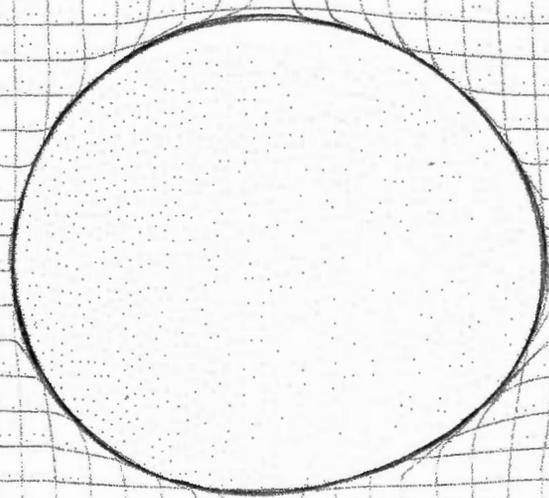
les idées, dont le marquage temporel souligne ici le travail et les disruptions. Fondamentalement, mon intérêt est de réfléchir sur la pratique de l'écriture et les rapports qu'elle entretient avec l'œuvre, de palper cette activité interactive avec la conscience d'être ici, devant l'œuvre, multiple, à la fois lectrice, auteure et chercheuse. Constitutive, l'écriture est conjointement une méthode et un médium, une manière de penser, de concevoir et d'exprimer la substance complexe que l'œuvre me présente; ma façon de la vivre, d'y prendre part, de la raconter. Les œuvres que j'investis sont aussi envisagées au regard d'un paradigme de l'écriture.

Mon approche n'est pas typiquement scientifique, mon écriture n'est pas technique, ce qui confère au mémoire un caractère singulier. J'ai en tête une œuvre réalisée par l'artiste Michel de Broin¹, d'une grande simplicité mais d'une puissante portée métaphorique, où figure une ronde percée dans une grille. C'est dans cette zone liminale, dualiste, du dedans et du dehors que je me situe, sur le pas de l'histoire de l'art.

Ce projet est à envisager comme une traversée réflexive qui fonctionne en pentures, articulant des volets qui ouvrent sur des scènes de lecture et d'écriture, développant son sujet en acte_s, déployant son plan au fur et à mesure en semant des graines qui parfois germent un peu plus tard, un peu comme cela se produit dans les flots d'une conversation ou dans le déroulement d'une histoire racontée.

Voici, en somme, les grandes lignes du jeu auquel je convie le lecteur.

¹ *Anthropométrie*, graphite et encre sur papier, 2005.



ACTE 2. SCÈNES DE LECTURES

LIRE ET FAIRE

SILLONNER LES RÉSEAUX DU TEXTE

Jouer avec l'œuvre à présent. *Prenez soin de vous* de Sophie Calle, *For Chicago* de Jenny Holzer, *Listening Post* de Ben Rubin et Mark Hansen et *Flußgeist* de Gregory Chatonsky forment donc le corpus de ce mémoire. Elles en sont les charnières actives. Ces œuvres, je les ai choisies parce qu'elles ont provoqué en moi un choc esthétique. J'y suis souvent revenue en pensée, interpellée par leurs motifs qui se sont précisés, multipliés et liés au fil du temps. C'est donc ici l'occasion d'en prolonger l'expérience, de les garder vivantes par le relais de la réflexion et d'une certaine connaissance. Cette activité où les sens et le savoir se relancent n'est pas étrangère à la philosophie de Jean-Marie Schaeffer, pour qui la conduite esthétique, celle de l'art comme celle des *plaisirs ordinaires*, est essentiellement subjective, inscrite dans un rapport cognitif qui se joue entre appréciation et attention¹, transcendant l'objet de son expérience. Cette occupation à la fois « intéressée » et volontaire, qui sous-tend des acquis et une présence à ce qui advient, est déjà croisement et partage. On arrive et l'on va vers l'œuvre chargé de son bagage d'expériences et d'influences, dans l'expectative d'une rencontre, dans une attitude ouverte à l'altérité. C'est dans cet état d'esprit que je me place pour lire et associer ces quatre créations. Il s'agira de cerner leur mode opératoire, de comprendre le fonctionnement de leur dispositif créatif, lesquels, chacun à leur manière, font intervenir une multitude de « sujets »² dans l'épreuve de la création pour générer des réalités variables, aussi palpables que fugaces, virtuelles qu'actuelles. Et, à travers les modulations de cette réflexion faisant ressortir la spécificité de chaque œuvre tout en cumulant leurs points communs, il s'agira de faire graduellement monter la problématique traversant le présent essai, soit le jeu des langages qui marque les manières de percevoir, de dire et de faire l'œuvre, porté par des savoirs, des motifs et des pouvoirs différentiels — et dans la foulée, de faire jaillir le politique et le poétique qu'il transporte.

Quelques repères pratiques afin d'éclairer le projet de ce deuxième acte du mémoire, placé sous l'égide de la lecture, mais où l'écriture est toujours présente : l'œuvre se crée et se transforme ici à travers des modalités dialogiques qui relèvent de la médiation, de la collaboration, de l'interaction et de

¹ C'est l'idée globale qui ressort du livre de Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art : pour une esthétique sans mythes*, Paris: Gallimard, 1996.

² Le mot « sujet », lorsque mis entre guillemet, pointe son double sens d'individu et de propos.

la génération, et qui s'exercent sur un principe réseautique induisant une activité sémantique et sensorielle, qui stimule les « sens³ », et élargit l'expérience. La lecture est envisagée en tant que vecteur de réception et de création, ces actes étant étroitement contributifs, mais pas systématiquement et pas toujours de manière tangible. La notion de lecteur s'applique donc tant aux auteurs déclarés de l'œuvre qu'aux spectateurs présents, ceux-ci pouvant être actifs, attentifs ou passifs dans leur lecture. Cette activité, de nature pragmatique — relative à l'usage —, actualise le sens en contexte dans un réseau intersubjectif et intertextuel.

Une seconde fenêtre de lecture avant de débiter : ma manière de concevoir le dispositif de l'œuvre fait que la description ne se formule pas distinctement, elle se fond dans la réflexion que je mène, elle en découle implicitement. Il est donc indiqué d'effectuer une lecture continue pour chacun des quatre volets — correspondant aux œuvres —, voire de l'acte en entier, avant de les questionner. D'autant que les idées avancées se précisent et s'expliquent plus loin, parfois beaucoup plus loin. Aussi, pour faciliter l'appréhension de cette matière foisonnante que l'œuvre me présente et afin de vous rendre le texte plus accessible, je le morcelle en petites vignettes réflexives qui développent une suite de thèmes et de perspectives sur l'œuvre faisant écho, en un sens, à la logique fragmentaire des créations investies. Enfin, je signale que le recours au caractère de soulignement, qui revient de manière récurrente dans le texte, est utilisé à dessein : il fonctionne comme une penture, le mot pouvant s'ouvrir sur un sens comme sur l'autre ou sur les deux à la fois, signalant la polysémie, la subjectivité, le pouvoir sémantique des mots. Imaginons le potentiel que recèle leur enchaînement au sein de la phrase, puis des phrases entre elles dans le texte.

³ Le mot « sens », lorsque mis entre guillemet, indique sa double portée, à la fois sémantique et sensorielle.

SCÈNE 2

RAMIFIER LE SUJET

Prenez soin de vous amorce cette plongée dans le dispositif de création, car ce projet met la table conceptuelle et pratique à une série d'enjeux qui se répercutent et s'amplifient d'une œuvre à l'autre. Qui plus est, cette création a initialisé la réflexion que je tisse sous vos yeux en ces pages. *Prenez soin de vous* décline un même sujet en cent sept visions différentes. À son origine, se pose un courriel que l'artiste a reçu de son amant signifiant la fin de leur relation, c'est du moins ce qu'elle affirme. Ce texte⁴ est de nature épistolaire — un mode plutôt inhabituel de correspondance par courriel — et présente des qualités littéraires par son style soutenu, à teneur poétique. La plume est habile, l'auteur maniant les mots avec doigté mais manipulant les sens et les « motifs » par un discours alambiqué. Il s'adresse à Calle par le vouvoiement mais s'exprime dans un registre égocentrique, où il explique tout en se justifiant, usant de formules complaisantes pour susciter l'empathie de son interlocutrice. En voici un passage révélateur :

Lorsque nous nous sommes rencontrés, vous aviez posé une condition : ne pas devenir la " quatrième ". J'ai tenu cet engagement : cela fait des mois que j'ai cessé de voir les " autres ", ne trouvant évidemment aucun moyen de les voir sans faire de vous l'une d'elles. Je croyais que cela suffirait, je croyais que vous aimer et que votre amour suffiraient pour que l'angoisse qui me pousse toujours à aller voir ailleurs et m'empêche à jamais d'être tranquille et sans doute simplement heureux et " généreux " se calmerait à votre contact et dans la certitude que l'amour que vous me portez était le plus bénéfique pour moi, le plus bénéfique que je n'ai jamais connu, vous le savez [...] Mais non. C'est devenu encore pire [...] cette semaine, j'ai commencé à rappeler les "autres"

⁴ Le texte intégral du courriel se trouve à l'annexe B. Il provient du livre-exposition : Sophie, Calle, *Prenez soin de vous*, Arles: Actes Sud, 2007, environ 425 pages. Il est à noter que l'ouvrage n'est pas paginé.

[...] Je ne vous ai jamais menti et ce n'est pas aujourd'hui que je vais commencer [...] Mais aujourd'hui, vous pouvez mesurer l'importance de ma décision au fait que je sois prêt à me plier à votre volonté [...].⁵

Ce n'est pas dans sa relation à la vérité que ce segment doit être considéré mais bien dans sa valeur de transformation, faisant varier la réalité d'avant et d'après la lecture. « Comme dans toute lettre de rupture, le discours est naturellement performatif : il s'agit de dire et d'agir en même temps. Le texte constitue lui-même un geste. Cependant, on ne trouve nulle part de formulation nette de la décision de rupture⁶ ». L'amant se présente, pour ainsi dire, comme une victime de la situation, incombant la fatalité de sa décision à Calle, sous le prétexte d'exigences relationnelles instituées au départ, qui laissent des portes ouvertes et l'entraînent dans ses tourments. Ce contenu équivoque, doté d'effets de sens et troublant l'entendement, est devenu le matériau brut de l'œuvre : elle en porte le titre et réalise l'impératif final de la lettre qui se termine sur la formule *Prenez soin de vous*. Décœurée, ne sachant quel sens donner et quoi répondre à cette lettre relative, dit-elle, Calle prend cette recommandation à la lettre et soumet la missive à cent sept femmes d'origines et d'âges divers, issues de différents corps professionnels, leur demandant de l'analyser, de la concevoir puis de l'exprimer dans l'optique de leur expertise, afin de comprendre et de répondre pour elle. Parmi ces femmes spécialistes en leur domaine, on trouve notamment une traductrice, une chanteuse populaire, une ethnométhodologue, une voyante, une clown, une fadiste, une consultante en savoir-vivre, etc.⁷

L'opération a donné lieu à un jeu de regards multiples que Calle a mis en images et en sons — sa contribution formelle à l'exposition — pour former un vaste parcours photographique et vidéographique. Cette mise en scène épuise le sujet, celui de la lettre, éclatée en une multitude de chroniques, mais aussi le regardeur, s'il souhaite faire l'expérience exhaustive de ce long et éclectique trajet de lecture, en tous ses détails et motifs. Pour avoir passé plus de sept heures dans l'ancre de ce dispositif en

⁵ Extrait du courriel présenté dans le livre-exposition *Prenez soin de vous*, dont la référence se trouve dans la note précédente.

⁶ Extrait de l'Analyse littéraire et linguistique, réalisée par Micheline Renard, chercheuse en lexicométrie, qui figure dans les premières pages du livre-exposition *Prenez soin de vous*.

⁷ La liste complète des professions impliquées se trouve à l'annexe C. Elle provient aussi du livre-exposition *Prenez soin de vous*.

2008⁸, je peux en témoigner. Outre cette mouvance des corps que l'œuvre impose par son ampleur et ses sinuosités installatives, *Prenez soin de vous* induit également une forte mobilité de l'esprit par la pluralité de ses avenues de compréhension, offrant autant de réponses que de femmes sollicitées à l'énoncé symbolique que constitue la lettre de rupture. Ce grand blues ostentatoire rejoue « sensiblement » une même partition, dans une suite d'échos aussi harmoniques et dissonants où se bâtissent des ponts de lectures et d'écritures savants et familiers, objectifs et subjectifs, entraînant le spectateur dans un schème de pensées labyrinthiques qui troublent sa vision des choses. Dépassant l'anecdote personnelle qui l'initie, l'œuvre fabrique un vaste chantier sémiotique et langagier qui oscille entre l'herméneutique (l'art, savant, d'interpréter un texte), l'interprétation (l'art, plus libéral, de donner du sens à un texte, de le produire en spectacle aussi) et la traduction (l'art et l'expertise, au sens créatif et professionnel du terme, d'exprimer un texte dans une autre langue). D'une rupture amoureuse au réel fictionnel, Calle engage des relations constructives qui déploient les liens et les nœuds.

2.1 Réseautage

Par son mode constitutif faisant intervenir plusieurs acteurs sur un même projet commun, par le caractère distribué et décentralisé de sa création, *Prenez soin de vous* présente des affinités avec le réseau créatif que met en place l'œuvre hypermédiatique, instituant un espace virtuel de partage pour la réalisation de son projet. Ce parallèle peut paraître excentrique de prime abord, appliqué à une œuvre dont la technique et les supports, photographiques et écraniques en l'occurrence, sont somme toute traditionnels et fixent les énoncés dans un cadre matériel. Mais sur le plan du dispositif de conception, tout se présente comme si Calle avait institué une plateforme de collaboration contributive, sollicitant la participation des cent sept femmes qui ont travaillé indépendamment, chacune de leur côté, mettant leur savoir à profit pour composer un réseau de sens qui dégage les voies possibles du texte. Le principe de délégation, de médiation et de coopération faisant agir ces professionnelles en des temps et lieux multiples, dématérialise l'atelier, partage la production et décentralise la création, tout comme le font les œuvres Web. Cette hypothèse trouve des ancrages dans le modèle que Jean-

⁸ Dans le cadre de l'exposition présentée à Montréal, à la DHC/ART Fondation pour l'art contemporain, du 4 juillet au 19 octobre 2008, troisième présentation du projet *Prenez soin de vous*. En ligne < <http://dhc-art.org/fr/exhibitions/take-care-of-yourself> >. Consulté le 11 avril 2012.

Paul Fourmentraux a développé pour penser les processus de création des œuvres Net⁹. Sa théorie sur la socialité numérique, à teneur pragmatique, permet d'éclairer ce qui est en jeu dans *Prenez soin de vous*. Pour l'auteur, l'œuvre Web :

met en scène un *travail récurrent de traduction des intentions, des méthodes et des incidences d'usage* (je souligne), distribuées entre les différents *acteurs-énonciateurs* (je souligne). Au cours de ce processus, la traduction n'est rien d'autre que le mécanisme par lequel un monde se met progressivement en forme [...].¹⁰

Cette dynamique traductrice sous laquelle Fourmentraux pense le travail des acteurs-énonciateurs à l'œuvre, cerne assez bien il me semble l'activité de lecture productive qui constitue *Prenez soin de vous*, partant d'un texte source, la lettre, pour aboutir à cent sept énoncés qui en actent et en énoncent le propos à travers autant de spécialités aux langues distinctes.

Le concept de traduction est créatif, je dirais même puissant. Une recherche rapide de ce mot effectuée dans le Grand dictionnaire terminologique¹¹ fait réaliser qu'il concerne en fait plusieurs disciplines, en des variations sémantiques qui élargissent la portée de ses applications : en édition, plus communément, il s'agit d'une « œuvre dérivée présentant dans une autre langue l'équivalent du texte original d'une œuvre de l'esprit. » En linguistique, la traduction est cette « Activité langagière consistant à rendre, à l'écrit, dans une langue donnée, un texte rédigé dans une autre langue. » En informatique, elle consiste en une « Action, manière de traduire les instructions d'un langage de programmation dans un autre langage de programmation. » En psychologie, elle est une « Forme d'activité de compréhension consistant dans le passage d'une communication d'une forme de langage à une autre. Par ex. : d'une langue à une autre ; de l'écrit au graphique ou inversement ; de l'écrit au symbolique ou inversement. » Enfin, on y apprend que traduire, c'est « transformer ce qui est énoncé

⁹ Fourmentraux utilise l'expression Net art pour parler des œuvres Web. Je recourrai quant à moi au terme « hypermédiatique » pour qualifier ce type de création.

¹⁰ Jean-Paul, Fourmentraux, *Art et Internet, les nouvelles figures de la création*, Paris: CNRS Éditions, 2005, p. 177.

¹¹ En ligne. < http://www.granddictionnaire.com/btml/fra/r_motclef/index800_1.asp >. Consulté le 11 avril 2012.

dans un langage de manière à l'exprimer dans un autre langage. » Dans le Dictionnaire de la langue française¹², deux sens décrivent l'action de traduire : « Faire passer un texte ou un discours d'une langue à une autre » « Exprimer, manifester par des moyens divers ». Dans ces interstices définitionnels, il est déjà possible de considérer les actes interprétatifs de *Prenez soin de vous* sous l'égide de la traduction, d'une libre traduction on s'entend, surtout si l'on accepte la part créative de cette activité, l'idée que ce travail de compréhension d'un texte source dans une autre langue génère un second texte comportant nécessairement une part subjective, qui ne réitère donc ni fidèlement, ni intégralement le contenu initial mais le produit autrement : dans la rencontre et la différence. Cette dynamique est expliquée par le concept de tiers espace qui élargit la portée du concept de traduction. Dans un article intitulé *le Tiers-espace, une pensée de l'émancipation?*, l'auteure avance que :

“Le tiers-espace, quoi qu'irreprésentable en soi, constitue les conditions discursives d'énonciation qui attestent que le sens et les symboles culturels n'ont pas d'unité ou de fixité primordiales, et que les mêmes signes peuvent être appropriés, traduits, réhistoricisés et réinterprétés”. Traduire [...], c'est ouvrir ce tiers espace, pratiquer autant que révéler l'hybridité de toute identité. Le tiers espace est la condition de possibilité pour déstabiliser cette autre syntaxe « moins manifeste » comme l'écrit Foucault, qui fait tenir ensemble les mots et les choses, les couleurs et les peaux, les statuts et les places. Le tiers hybride fait espace de la contamination des opposés, de leur impureté native et autorise ce qu'Homi Bhabha appelle la négociation. Sous le concept de négociation se dessine la dimension stratégique du tiers espace, assez éloignée de toute perspective interactionniste qui est davantage une façon d'étirer et de repérer sur les marges du contact, les scénarii ouverts par sa charge violente. La négociation ne se constitue pas dans l'instant où les forces se retrouvent en présence l'une de l'autre, mais comme on s'apprête à négocier un virage, son lieu et sa temporalité débordent le cadre restreint de l'échange. Le moment politique se déplace ainsi du plan d'affrontement au plan d'une résistance conçue comme productive, dans les pratiques qui défont et subvertissent les divisions sociales. Ainsi, se formule une certaine conception : sont politiques les processus de dislocation, traduction, d'imitation qui hybrident et négocient, autrement dit réagencent la symétrie identité à soi/altérité.¹³

¹² En ligne. < <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/traduire/> >. Consulté le 11 avril 2012.

¹³ Marie, Cuiellerai, « le Tiers-espace, une pensée de l'émancipation? », *Acta Fabula*, « Autour de l'oeuvre d'Homi K. Bhabha », 2007. En ligne. < <http://www.fabula.org/revue/document5451.php> >. Consulté le 11 avril 2012. Cet article engage une réflexion autour de l'ouvrage *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, traduction française de *The Location of culture* du théoricien américain Homi Bhabha, et sur la pensée politique qu'il développe relativement aux questions d'altérité et d'identité culturelles, à partir de la notion de tier-espace.

C'est à cette conception politique de la traduction que je me référerai tout au long du mémoire, pour cerner l'activité de lecture et d'écriture à l'œuvre. Cette citation est capitale car elle en énonce les enjeux fondamentaux. Je dirais que l'interprétation participe du processus de traduction, mais que celui-ci complexifie l'activité de perception et de « conception¹⁴ » à l'œuvre, en tenant compte des négociations qui se jouent dans ce tiers espace de rencontre où les imaginaires, les idées et les identités, singuliers et pluriels, se mélangent, se contaminent et s'associent en simultané et en décalé, de façon invisible ou visible. Dans le présent contexte, de ce processus d'abord souterrain émerge éventuellement une textualité éclectique qui décuple l'expérience esthétique. Cet espace complexe de la traduction s'intègre quant à elle au paradigme dialogique dans lequel je situe ma démarche ainsi que les œuvres investies, évoluant dans l'univers de négociations que génère le jeu des langages. Puis comme le pose Robert Sabatier, poète et écrivain français : « Lire, pour le vrai lecteur, ne serait-ce pas traduire une langue autre dans la sienne?¹⁵ ». Écartons cette idée élitiste d'un « vrai » lecteur, pour considérer l'ensemble de cette activité de lecture traductrice qui a cours dans *Prenez soin de vous*, au regard du modèle de Fourmentraux.

Les expériences de lecture qui adviennent dans l'espace réceptif de l'œuvre, en amont chez les cent sept professionnelles sollicitées par Calle, en aval chez le spectateur qui appréhende ce vaste ensemble hétérogène, inscrit les contextes d'émission, de réception et de création dans une étroite relation associative, agissant sur les personnes et les contenus. Pour Fourmentraux, le système de l'œuvre Net embrasse effectivement « l'ensemble des composantes de la situation de communication par l'œuvre¹⁶ », incluant donc tous les acteurs, humains et techniques, et englobant tous les contextes. Analysant les paliers d'activités de ce type d'œuvre, il relève les trois étapes de son processus de réalisation : le niveau de la conception, soit le concept tel que défini par l'artiste, implanté dans le dispositif réseau et produit par les collaborateurs ; le niveau perceptible, où l'œuvre se donne à voir matériellement ; et le niveau de l'œuvre agie, qui réfère à l'interaction du spectateur avec celle-ci.

¹⁴ Le mot « conception » mis entre guillemets indique le double sens de cette activité, ainsi envisagée à la fois en terme de compréhension et de création.

¹⁵ En ligne. < <http://www.linternaute.com/citation/17565/lire-pour-le-vrai-lecteur-ne-serait-ce-pas-traduire-une-robert-sabatier/> >. Consulté le 11 avril 2012.

¹⁶ Jean-Paul, Fourmentraux, *op. cit.*, p. 115.

Concrètement, l'œuvre est constituée de trois niveaux enchâssés : le dispositif, la partie immergée qui conditionne la conception ; l'interface, la partie émergente qui permet l'actualisation de l'œuvre ; et l'évolutivité, qui concerne l'autonomie du contenu dans ses appropriations par l'interacteur, une phase plus imprévue qui comporte aussi une dimension abstraite.

C'est à partir de ce cadre de pensée que j'envisage *Prenez soin de vous* en tant qu'œuvre réseau, dont Calle a paramétré les modalités dialogiques (médiatrices, interactives, interprétatives, traductrices) qui la réalisent. Tout fonctionne comme si l'artiste, après avoir développé son concept, avait ensuite mis en place une plateforme collaborative propice à la réalisation de son projet. Ayant fait appel à des femmes de diverses compétences, elle a en quelque sorte instauré une communauté de développeurs dont les travaux, réalisés isolément, participent à l'œuvre-ensemble pour laquelle Calle a ensuite conçu les interfaces perceptives. La lettre est ici un vecteur de conception. Les médiums photographiques et vidéographiques, de même que l'appareillage conceptuel, technique et didactique déployé pour l'exposition, deviennent des instruments engagés dans la monstration de l'œuvre et l'interaction avec le public. Du courriel de séparation à la présentation de ses traductions, le système institué par Calle crée une vaste chaîne de production : les phrases à liens multiples contenues dans la lettre, combinées au jeu des compétences professionnelles servent à stimuler et à faire proliférer les sens et les savoirs d'amont en aval. Le mode installatif de l'œuvre lui confère un caractère exploratoire favorisant son actualisation *in situ*, son évolutivité. Fourmentraux note justement à ce sujet que « l'installation promeut déjà un art en situation dans lequel l'expérience de l'œuvre par le spectateur constitue un enjeu déterminant. La perception de l'œuvre nécessite le déplacement d'un visiteur engagé dans un parcours et impliqué dans la marche de l'œuvre.¹⁷ » En guise d'exemple, il avance que l'on :

ne peut comprendre l'expérience du cinéma sans intégrer le spectateur dans ce processus, d'où la nécessité d'inclure sa contribution au fonctionnement du dispositif. Et de ce point de vue, le cinéma est déjà, en quelque sorte, un dispositif interactif, du fait même de cette actualisation nécessaire de l'ensemble du processus par le spectateur [...].¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, p. 112.

¹⁸ *Ibid.*, p. 110.

Il en va de même pour *Prenez soin de vous*. Par l'amplitude des mouvements physiques et sémiotiques qu'elle engage, l'œuvre met d'emblée le visiteur à contribution. L'appréhender dans son entièreté exige temps, mobilité et réflexion de sa part. Ces déplacements, allers et venues corporels et intellectuels, injectent une dimension interactive déterminante dans l'actualisation de l'œuvre — et induisent une performativité que j'aborderai plus tard dans cet essai. Sans les apports contributifs des femmes, sans le travail participatif de l'interlocuteur, *Prenez soin de vous* ne serait pas effective ou ne fonctionnerait qu'à faible régime : l'espace de collaboration qu'aménage Calle, en sollicitant la coopération d'une communauté de femmes pour traduire la réalité de sa lettre, est le moteur de création de l'œuvre, et ce travail se poursuit chez le spectateur. Il est intéressant de noter que le contenu et l'esthétique de l'œuvre varient significativement selon les lieux d'exposition¹⁹. La configuration et la vocation de ceux-ci appellent des philosophies, des mises en scène et donc des trajets différentiels de l'œuvre et de son amplitude. Par ailleurs, le livre-exposition — à ne pas confondre avec un catalogue d'exposition car il présente l'entièreté des contenus visuels et sonores de la création — en offre une version « à apporter », à parcourir en différé. De sorte que l'œuvre, en plus d'être plurielle en elle-même, existe sous diverses formes. Chaque actualisation, de ses fragments, de son ensemble, en divers temps et lieux, est modulée par des lectures qui en traduisent l'imaginaire, contribuant ainsi à son « ouvrage ».

Poursuivant son travail de compréhension de la création Web, Fourmentraux précise effectivement que l'évolution de l'« œuvre conçue » à l'« œuvre agie » s'effectue par un travail à trois mains forgé par l'auteur, le dispositif et l'acteur, et à travers quatre types d'énoncés, soit l'énoncé-auteur, l'énoncé-machine, l'énoncé-agi et l'énoncé expérimental. Chacun d'eux se déploie selon un régime d'action spécifique, mais où l'un entraîne l'autre. Ce principe semble également s'appliquer à *Prenez soin de vous*. Situé en amont, l'énoncé-auteur incarne l'idée qui préside à la mise en opération du dispositif artistique. Il véhicule l'intention de l'artiste et porte l'imaginaire du projet. Il s'agit ici du concept initial, tel que pensé par Calle. L'énoncé-machine, c'est la lettre ainsi que l'impératif qui l'accompagne, sommant les femmes de la penser, de l'agir et de la formuler dans leur langue. En réponse à cette consigne,

¹⁹ L'œuvre *Prenez soin de vous* a été originalement pensée pour le Pavillon français de la Biennale de Venise, édition 2007. Elle a ensuite été remodelée pour sa présentation à la Salle Labrouste de la Bibliothèque nationale de France, à Paris, du 26 mars au 15 juin 2008, puis à nouveau pour l'exposition tenue à la DHC/ART Fondation pour l'art contemporain, du 4 juillet au 19 octobre 2008. Une quatrième version de l'installation a été exposée au musée d'art moderne Espoo (EMMA), en Finlande, du 2 février au 10 juin 2012.

l'énoncé se développe et prolifère par des négociations humaines (expériences subjectives) et techniques (connaissances professionnelles), l'artiste devenant par la suite l'agent qui libelle ces lectures/écritures au sein des interfaces photographiques et vidéographiques, pour en rendre le contenu accessible au public. Le commissaire qui intervient en tierce instance — en l'occurrence l'artiste de renom Daniel Buren, pour les expositions de la Biennale de Venise et de la Bibliothèque Nationale de France — pour orchestrer les parties au sein d'un tout cohérent ajoute un autre niveau de traduction complémentaire à ce champ de « visions » déjà bien occupé. L'œuvre se conçoit donc à travers une myriade de médiations — une mécanique inhérente à plusieurs créations — qui, ici exacerbées et rendues tangibles, entraîne le spectateur qui expérimente les multiples « énoncés-agis » dans une fébrile expérience esthétique.

Comme le soulève Fourmentaux, « cette lecture fragmentaire des énoncés rejoint la dimension spécifiquement processuelle de la création réseau. Elle permet de mieux voir la porosité de ces éléments informationnels qui composent l'œuvre Net art, au travers de leurs relations et mises en relation²⁰ ». Dans *Prenez soin de vous*, l'acte de lecture est systématiquement parcellaire, littéralement morcelé, « figurativement » partial : évoluant entre fait et fiction, entre objectivité scientifique et relativité d'impression, divisé entre plusieurs subjectivités, il fait courir la traduction de profondeur en surface, dans l'actualisation et la virtualisation de sa conception, tel un rhizome, figure emblématique du réseau. Cette activité se manifeste par *le corps réel et le corps virtuel*²¹ du « lecteur », de manière tangible par voies verbales, écrites ou actées, et de façon imaginaire, vécue mais non dite, par le biais de la perception, de l'affect et de la cognition, qui ne portent pas de traces matérielles mais qui sont néanmoins des vecteurs de sens, et potentiellement, d'inscription à leur tour. J'aurai l'occasion d'approfondir plus loin les modalités de ces effets de présence qui émergent de la performance des corps à l'œuvre. Pour l'instant, ce que je veux faire jaillir ici, c'est que par son activité sémantique

²⁰ Jean-Paul, Fourmentaux, *op. cit.*, p. 119.

²¹ Notion empruntée à Renée Bourassa, dans son texte inédit (à paraître en 2012), *De la présence aux effets de présence : entre l'apparaître et l'apparence*, présenté dans le cadre des conférences du Groupe de recherche *Performativité et effets de présence*, le 23 septembre 2011. En ligne < http://girofle2.telecom.uqam.ca/calend/calendrier/liste_sdc.php?CodeFORM=31084 >. Consulté le 15 septembre 2012.

éclatée, fortement spéculative, *Prenez soin de vous* se présente comme un dispositif ouvert, évolutif, qui invite le spectateur à s'approprier à son tour ses sujets, ses lieux et ses objets.

Dans la situation de *Prenez soin de vous*, le processus de création repose sur un principe de dialogique engageant une multitude de médiations et de traductions, qui génère une abondance d'expériences et de savoirs, savants et populaires, singuliers et pluriels, jouant sur plusieurs registres de langages et de sens. Ce flot d'interactions allant du concept aux femmes traductrices puis vers le public se tisse autour d'un fil conducteur, la fameuse lettre, mais de manière fragmentée, disruptive et indéterminée. Le tout décuple et dépasse largement l'énoncé-auteur. Les « conceptions » qui émergent de cette action dialoguée se débent au contrôle de l'artiste, par le fait même du dispositif qu'elle a institué. Calle mentionne à cet effet : « c'est la première fois que le texte m'échappe. Ce sont les autres qui ont commenté... Ayant abandonné le texte, il a fallu que je trouve ma place. Normalement, l'image m'intéresse moins.²² » Sur la question des exigences posées aux participantes, Calle répond que « la règle du jeu était la suivante : il leur fallait analyser cette lettre à travers leur langage professionnel [...] Chacune a livré sa propre interprétation, ironique ou douloureuse, selon le sentiment éprouvé. Je les ai laissées libres.²³ » Et l'artiste affirme n'avoir élagué aucune de ces propositions, réalisées individuellement et dans une certaine indépendance. Fourmentaux indique que « c'est cette autonomie relative des différents fragments énonciatifs — rattachés progressivement à l'auteur, à la machine et au public — qui rend malaisée toute tentative d'appropriation exclusive de sa forme ou de son contenu²⁴ ».

L'intense délégation qui agite l'œuvre, fractionnant la création en différents énoncés qui se concurrencent et se répondent, interroge le rôle ainsi que le statut de l'artiste et de l'auteur, de même que l'identité de l'œuvre et les jeux de pouvoirs qui s'exercent. Au sein de cette construction

²² Fabrice, Bousteau, « L'artiste, l'amant, le commissaire, histoires d'amour », *Beaux-Arts magazine*, no 286, avril (2008), p. 98-102.

²³ Annick, Colonna-Césari, « Entretien Sophie Calle : Je n'ai pas décidé de devenir artiste », 2007. En ligne. < www.lexpress.fr/culture/art-plastique/sophie-calle-laquo-je-n-ai-pas-d-eacute-cid-eacute-de-devenir-artiste-raquo_476538.html >. Consulté le 27 mars 2012.

²⁴ Jean-Paul, Fourmentaux, *op. cit.*, p. 119.

pluridisciplinaire, on peut dire que Calle endosse essentiellement le rôle de l'artiste-médiateur, tel que le définit Fourmentaux, qui « se concentre alors à élaborer une esthétique relationnelle où la circulation des objets et des humains constitue la dimension intersubjective et communicationnelle de l'expérience esthétique.²⁵ » S'attacher à la technicité des actes contributifs du dispositif réseautique que constitue *Prenez soin de vous* fait ressortir cette fonction de Calle qui consiste ultimement à activer la médiation, à socialiser la création, à fédérer les acteurs pour former une communauté d'intérêts. Et c'est bien ce qu'elle fait autour de ce propos chargé d'affects, universel et communément intelligible, qu'est le schisme amoureux — qui, au-delà de savoir s'il est vrai ou non, est susceptible de faire résonner une corde sensible chez plusieurs —, solidarisant les femmes interpellées, ralliant potentiellement un large public à sa cause, qu'il soit crédule, partagé ou sceptique, créant ainsi un espace de lecture sensible, un grand sensorium commun, différentiel dans ses imaginaires. Il est éclairant de savoir, selon les dires de Calle, que la prémisse de ses œuvres à composante personnelle est toujours vraie. C'est l'usage qui en résulte qui crée la fiction. De façon générale, répétera-t-elle à quelques reprises dans le cadre d'une allocution montréalaise²⁶, ce qui l'intéresse n'est pas le fait individuel mais bien l'accumulation, particulièrement en situation autobiographique. On peut dire qu'ici, c'est par le biais de la médiation que l'artiste engage son intention qui se réalise par un réseau de lectures et de traductions. Cette multitude de gestes individuels donne une valeur, une richesse collective à l'œuvre, appartenant à tous et à chacun, idéologiquement, non sans quelques tensions pratiques.

2.2 Dualismes

En multipliant ainsi le faire et le fait artistique sur un mode subjectif, *Prenez soin de vous* présente des caractéristiques à la fois allographique et autographique. Le mode allographique est relatif à l'actualisation de l'œuvre, à ses versions, alors que l'autographique est lié à l'identité de sa griffe, à

²⁵ *Ibid.*, p. 178.

²⁶ Sophie Calle a apporté cette précision lors d'une conférence donnée à la Société des arts technologiques, à Montréal, le 2 juillet 2008. L'événement se tenait dans le cadre de l'exposition *Prenez soin de vous*, présentée à la DHC/ART fondation pour l'art contemporain. L'enregistrement de cette conférence est mis à disposition des chercheurs et journalistes, sur demande.

l'originalité ontologique de sa conception. Dans un texte intitulé *Pratiques allographiques et reproduction*, Michel Weemans explique les deux portées de la notion allographique : un premier sens concerne les œuvres qui autorisent nommément plusieurs versions de leur forme originelle. « Le deuxième sens désigne, au niveau de la réception, le phénomène que l'on appelle depuis Malraux le musée imaginaire²⁷ », plus implicite donc, qui relève de l'expérimentation de l'œuvre par ses interlocuteurs. À l'instar de Gérard Genette, Weemans appelle à la nuance entre le principe de reproduction, qui n'implique aucune annotation, et celui d'allographisme, sous-tendu par une convention qui « suppose le processus mental de réduction idéale de l'œuvre à ses propriétés constitutives incarnées dans une notation et matérialisées dans des exemplaires.²⁸ » Il ajoute que « l'allographisme désigne l'exécution de l'œuvre par un autre que l'artiste lui-même²⁹ », en précisant que « Peu importe leur histoire de production : il suffit que l'objet à travers lequel le récepteur perçoit l'œuvre restitue ce que prescrit la notation, tout exemplaire conforme à la notation étant un nouvel exemplaire de l'œuvre³⁰ » et non une reproduction. Les arts allographiques fonctionnent donc par le biais d'une notation qui permet l'itération d'exemplaires et les valident en tant que tel³¹. Partant de cet horizon d'idées, on peut envisager *Prenez soin de vous* comme étant une œuvre allographique, considérant le fait qu'en répondant à la consigne de lire la lettre au regard de leur culture et de l'exprimer dans leur propre langue, les traductrices adhèrent à la notation formulée par Calle pour créer une œuvre « *exemplaire_s* », à multiples versions — et j'ajouterais que, tant que cet impératif est respecté, les traductions ultérieures en participent. Cette directive qui stipule les conditions de réalisation fait office d'autorité.

²⁷ Michel, Weemans, « Pratiques allographiques et reproduction : Sol Lewitt, Claude Rutault, Lawrence Weiner », In *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, sous la dir. de Michel Weemans et Véronique Goudinoux, Bruxelles: La lettre volée, 2001, p. 137-165. Il est à noter que les notions d'allographie et d'autographie ont d'abord été théorisées par Nelson Goodman, dans son ouvrage *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*.

²⁸ *Ibid.*, p. 144.

²⁹ *Ibid.*, p. 144.

³⁰ *Ibid.*, p. 144.

³¹ C'est le cas des œuvres de Sol Hewitt par exemple, où les notations qui figurent sur les certificats émis lors des ventes de l'œuvre, détaillent les conditions de réalisations des exemplaires.

On peut aussi entrevoir les choses autrement, et concevoir que c'est le principe autographique qui est en cause dans les cent sept signatures — chacune étant clairement identifiées —, qui libellent autant d'unités textuelles autonomes réunies sous la bannière thématique de l'ouvrage collectif *Prenez soin de vous*, qui au final, dans son ensemble, porte toutefois le label de Calle. Cela instaure une certaine concurrence entre les parties et introduit une ambivalence quant à l'identité de l'auteur. Ébranlant cette figure, on peut tout de même dire que les risques encourus par l'artiste restent sous contrôle, étant donné le choix des personnalités triées sur le volet et reconnues pour leur expertise, puis l'autorité qu'elle exerce sur l'esthétique visuelle de l'œuvre. De sorte qu'une certaine emprise s'effectue à la source et à mi-parcours de la production, qui conditionne dans une certaine mesure la finalité des contenus. Cette délégation auctoriale — l'auctorialité référant à l'autorité de l'artiste sur son œuvre — par laquelle l'œuvre opère est donc problématique. L'idée du générique d'auteur, envisagé par Fourmentraux en tant que distribution réglée, permet d'éclairer cette dynamique évoluant entre contrôle et liberté. Mais elle n'embrasse pas à mon sens la complexité des relations qu'engage *Prenez soin de vous*.

Jean-Marc Poinot aborde quant à lui la question des tensions auctoriales en parlant « de l'hésitation légitime des artistes à franchir le pas qui assimilerait le produit de leur activité à celui d'autres auteurs dont la signature reste symbolique et non attachée à un objet matériel [...] »³² Ce qui n'est pas tout à fait le cas dans *Prenez soin de vous*. Dans ses écrits portant sur les récits autorisés, Poinot définit le concept d'auctorialité comme le « champ des compétences de l'artiste et ceci sur tous les terrains où son œuvre et sa figure sont socialisées.³³ » Ces récits autorisés sont toutefois considérés comme seconds, dans la mesure où « ils apparaissent après l'œuvre ou dans sa dépendance lors de sa présentation ou de sa représentation. Ils n'ont pas d'autonomie, car ils sont toujours à prendre avec l'œuvre en vue ou en référence.³⁴ » Liée aux instructions d'installation formulées par les artistes ou bien au paratexte — les écrits entourant la diffusion d'une œuvre —, sa théorie ne s'applique pas à la

³² Jean-Marc, Poinot, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève/Villeurbanne: Institut d'art contemporain/Musée d'art moderne et contemporain, 1999, p. 165.

³³ *Ibid.*, p. 135.

³⁴ *Ibid.*

production de l'œuvre elle-même, mais concerne plutôt sa (dé)monstration, sa promotion ou sa reconstitution. De sa réflexion, je retiens toutefois la notion d'autorité partagée qui induit une délégation sur le plan de l'actualisation, où l'artiste autorise la diffusion de son œuvre moyennant certaines modalités. *Prenez soin de vous* s'inscrit dans cette acception plus large des récits autorisés, avec cette particularité significative toutefois qu'elle porte le partage auctorial au cœur même de la création originale. L'artiste permet diverses traductions de sa lettre-concept par l'instruction de lire, du point de vue des corps de métiers impliqués, consentant d'avance à l'énoncé qu'il en adviendra, sans appliquer de censure, soumettant ainsi la conception aux règles imprévisibles et subjectives de l'appropriation. Par ces libertés accordées, Calle encourage une lecture multiple de sa lettre, la prolifération de son expérience, prenant le parti de la polysémie et de l'imprévu. Plus qu'une « simple » approbation par notation, cette dynamique de re(prise) est fondamentale à l'existence de l'œuvre, elle conditionne sa vie et son évolution.

De cet état de fait, il se crée un lien d'interdépendance entre Calle, dont l'objectif est l'effectivité de son concept, la réalisation et le devenir de l'œuvre, et les participantes, tenues de rencontrer les termes du contrat, aussi libres soit-elles en principe, et je dirais en sourdine, d'honorer la réputation de l'artiste et de soigner la leur. Cette altérité réciproque engage tout un registre de motifs et d'intentions, oscillant entre des motivations individuelles et coopératives. Liées par le fil narratif de la lettre, mais autonomes dans leur lecture, les traductrices génèrent des « conceptions » tantôt ludiques, tantôt dramatiques ou critiques, prises entre éthique et opinion, entre solidarité et indépendance, entre le « je » et le « nous », où les idées et les savoirs, en accord ou en rupture, se rencontrent et se confrontent. Ces tensions, cette complexité que présente la textualité de l'œuvre se répercutent dans l'espace du spectateur, seconde zone réceptive où l'activité dialogique se poursuit en prolongeant, de manière tacite, la sommation de lire à la lueur de ses compétences, de son expérience. Sur ces actes d'appropriation du public, l'artiste n'a plus d'emprise. Le risque du partage auctorial est plus grand car la relation au lecteur est indirecte, éclatée dans l'étendue de l'œuvre et de ses signatures, moins étroite sur le plan personnel donc, mais intensifiée au niveau sémantique, sensoriel. À partir d'ici, le champ des récits autorisés, qui était partiellement sous son contrôle, s'élargit pour entrer dans la zone de l'occupation sociale de l'œuvre, investie par des intérêts étrangers à la nature imprévisible, susceptibles de poursuivre en différents degrés de liberté le mouvement auctorial et allographique de l'œuvre : autant

d'actes de lecture aux paysages impondérables, qui intensifient l'ambivalence et les possibilités qui s'immiscent entre auteurs et lecteurs, entre la lecture, la traduction et la création, entre lire et faire.

2.3 Partages

Le passage d'un texte de Vincent Message qui titre *Quand l'auteur n'est pas autoritaire*, ouvre une voie pertinente pour envisager la posture auctoriale de Calle d'amont en aval de l'œuvre :

il peut aussi exister un auteur non autoritaire, capable d'une critique de l'idéologie, une voix auctoriale qui, tout en se situant délibérément du côté de la réflexion et en proposant un discours à portée générale, s'ancre dans une interdiscursivité qui constitue une résistance à sa propre force de conviction.³⁵

C'est cette voix critique et politique qui pointe selon moi dans *Prenez soin de vous*, à travers cette posture auctoriale qui témoigne d'un « intérêt » pour le partage, la collaboration et une certaine démocratie des idées et de la création, mais qui s'éloigne de l'idéal consensuel souvent attribué à la forme coopérative et à l'esthétique relationnelle³⁶, en résistant à l'unification du contenu et à l'imposition d'une autorité contrôlante. Déployant la création et le cadre réceptif, Calle développe une esthétique interdisciplinaire mettant à profit une diversité de compétences, de cultures et d'expériences, suscitant un discours sur plusieurs tons. La pluralité de points de vue apporte ici une compréhension plus étoffée du « sujet » en cause en évitant d'imposer une vérité, un verdict décisif. Elle l'informe, par le vecteur d'une question tacite : qu'en pensez-vous? Dites-moi, expliquez-moi.

³⁵ Vincent, Message, « Quand l'auteur n'est pas autoritaire : l'auctorialité chez Musil et Broch », 2008. En ligne. < www.fabula.org/revue/document3830.php >. Consulté le 27 mars 2012.

³⁶ Voir à cet effet le texte de Julia, Svetlichnaja, « Relational Paradise as a Delusional Democracy - a Critical Response to a Temporary Contemporary Relational Aesthetics », préparé pour le Colloque *Art and Politics* (Université St. Andrews, St. Andrews, Écosse, Royaume-Uni, 19-21 décembre 2005). L'auteure y remet en cause le caractère utopique et consensuel que sous-tend l'esthétique relationnelle théorisée par Nicolas Bourriaud, avançant notamment que tension, résistance, antagonisme et subjectivité sont des manifestations de la démocratie, et que ces conditions doivent être présentes pour qu'une réelle action démocratique ait cours.

Ce système dialogique qui démultiplie les voix, les savoirs et les fonctions du texte, trouble par ailleurs les valeurs d'unicité, d'authenticité et d'originalité conventionnellement attribuées à l'œuvre et à l'auteur, à l'artiste. Active en divers points et sur plusieurs plans, puis impliquant de nombreux acteurs, l'œuvre pratique des marquages et des scissions dans la composition de son récit, qui perturbent les normes d'écriture et de lecture traditionnelles, par lesquelles l'œuvre se présente sous une identité relativement déterminée et cohérente. Ici, le texte se veut mixte, divisé, ouvert. Il est un système ouvert sur des possibles, qui se modèlent au gré de ses usages. La traduction de son histoire devient incidemment le privilège de tous ses lecteurs. Matériellement, le dispositif arrête cette activité de lecture appropriative aux cent sept énoncés produits par les femmes, mais virtuellement il la perpétue dans la sphère subjective des spectateurs, en des espaces et des temporalités étendus. La preuve en est que je reconfigure l'intrigue de *Prenez soin de vous* depuis ma rencontre avec elle en 2007, ma voix dans la mêlée, en prise avec ses sujets, tentant de traduire son paradigme par le prisme de mon regard et dans mon propre langage³⁷.

« Un monde "commun" n'est jamais simplement l'*ethos*, le séjour commun, qui résulte de la sédimentation d'un certain nombre d'actes entrelacés. Il est toujours une distribution polémique des manières d'être et des 'occupations' dans un espace des possibles³⁸ ».

³⁷ Des images de l'exposition *Prenez soin de vous* se trouvent à l'annexe D.

³⁸ Jacques, Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris: La Fabrique, 2000, p. 66.

SCÈNE 3

DÉ_FRAGMENTER LA PAROLE

Les perspectives théoriques et pragmatiques développées pour saisir *Prenez soin de vous* procurent un paysage d'idées à partir duquel il est aussi possible d'envisager *For Chicago* (2008), de Jenny Holzer³⁹. Comprendre cette œuvre à l'aune des modalités de médiation, de collaboration et de traduction demande un peu d'imagination, car ce projet se conçoit aussi sur des principes réseautiques mais opère fort différemment. Le réseau multipiste que Calle génère en sollicitant la contribution d'une communauté de développeurs, relève ici en premier lieu d'une initiative individuelle et autoritaire de l'artiste, faisant dériver le social vers le personnel pour le retourner au public. Comme dans *Prenez soin de vous*, le propos initial est communément intelligible, sensible et ambivalent, mais le registre des langages se trouve ici décuplé par le biais d'une verve aphoristique encore plus hétérogène, morcelée et dynamique, qui vient densifier les relations co_opératives et celles du soi avec l'autre, augmenter les tensions du signe et donc de la lecture.

For Chicago est un cumul d'écrits dont les prémises remontent au siècle dernier. Avec cette pièce autoanthologique couvrant précisément la période de 1977 à 2001, Holzer réengage des extraits de tous les textes⁴⁰ qu'elle a produits depuis ses débuts artistiques, l'écriture étant son médium de

³⁹ J'ai découvert cette œuvre dans le cadre de l'exposition *Jenny Holzer* présentée à Montréal, à la DHC/ART Fondation pour l'art contemporain, du 30 juin au 14 novembre 2010. En ligne < <http://dhc-art.org/fr/exhibitions/jenny-holzer> >. Consulté le 15 septembre 2012.

⁴⁰ Des extraits de chacun de ces textes figurent à l'annexe E, afin de donner un aperçu de la prose qui circule dans l'œuvre.

prédilection. Les écrits qui apparaissent dans ses œuvres subséquentes à 2001 proviennent de documents existants utilisés comme ready-made. *For Chicago* s'inscrit donc dans cette économie de l'écriture qui crée de la richesse par le réemploi des « objets ». Le vaste corpus textuel qui compose l'œuvre est formé de courts énoncés à teneur concrète et à la sémantique troublante, qui investissent des lieux communs et intimes. Ceux-ci procèdent, à l'origine, de l'appropriation par l'artiste d'une multitude d'idées fortement connotées, de propos truffés de réalités nommées et de non-dits, d'opinions, d'allégations et d'observations sur lesquels elle a opéré un travail de simplification doublé d'un second degré de subjectivité, en les sortant de leur contexte et en performant cette matière par le prisme de sa plume. Ses *Inflammatory Essays* sont des exutoires extrémistes où l'artiste condense en cent mots une multitude de points de vue aux idéologies radicales (voir l'exemple en annexe). Ses *Truisms*, formules de vérité qui relèvent d'une banale évidence, modèlent des lieux communs à forte teneur spéculative : *Being judgmental is a sign of life, Automation is deadly, Children are the most cruel of all, etc.* Les œuvres *Arno, Erlauf, Blue, Laments, Living, Lasmord, Mother and Child, Oh, Survival, Under a rock* (voir des exemples en annexe) sont des écrits lapidaires, dont la prose au réel exacerbé arbore des sujets à caractères personnels, d'intérêts publics ou géopolitiques, dans un registre acerbe et ambigu. Expriment, « courtement » ce qui s'entend à voix haute ou qui se murmure dans les discours de notre temps, l'auteure se fait ainsi la voix de plusieurs subjectivités qui transitent par la sienne, traduisant aussi celle de certaines communautés d'idées qui résonnent quelque part en nous ou autour, dans l'actualité ou l'histoire contemporaine. Prosaïque, incisive, vindicative et ouvertement politique, l'œuvre repose sur l'antagonisme et agit dans les marges de la certitude. Par leur forme fragmentaire, par leur caractère partial, ces formules-chocs demandent à être débattues, rejetées ou entérinées. Elles interpellent le spectateur, le mesurant à ses propres convictions, le provoquant en duel idéologique.

Or l'interface écranique qui expose ces énoncés au public ne facilite pas cette tâche judicieuse, puisque pour *For Chicago*, Holzer a mixé cette matière déjà fragmentaire et hétérogène, puis l'a enchâssée dans une structure composée de dix rampes constituées de lampes DEL (diode électroluminescente) posées au sol en parallèle. Les tracts y défilent dans un vertige combinatoire, animés par des mouvements qui font clignoter, bouger latéralement et s'entrecouper les phrases, tantôt au ralenti, tantôt à grande vitesse, dans une longue boucle ininterrompue de plusieurs heures. Difficile à saisir mais tout de même encore perceptible, cette textualité composite et disruptive, déversant des

propos touchants, osés et insensés qui se séduisent et se choquent, crée des situations sémantiques inusitées qui entraînent à son tour le spectateur dans une expérience performative. La lumière ambrée qui émane des tubes véhiculant le texte inonde l'espace, faisant de l'œuvre une installation immersive, sensorielle, réflexive, voire cathartique. Biaisant le message, bousillant la communication, ce système repose sur un principe de lecture erratique, subjective et contextuelle, relevant du percept et de l'affect plus que de la connaissance — bien que celle-ci soit utile pour éclairer les motifs de ce discours évasif et désarticulé.

3.1 Arborescence

Le dispositif dialogique de l'œuvre, d'abord unilatéral et souterrain, se socialise et se pluralise en apparaissant à la surface des écrans. Et bien que l'œuvre soit composée et diffusée en circuit fermé — les énoncés ayant été formulés par l'artiste, programmés puis mis en boucle dans l'interface —, elle s'écrit en style libre, mêlant les propos et les régimes, de l'art et de la vie, au sein d'un flot textuel disruptif et éclectique qui densifie le discours, radicalise le message et perturbe l'entendement, mais paradoxalement, ouvre la lecture. Par cette hypermédiation, où l'artiste détourne, manipule et réduit une matière idéologique déjà courte, lue et entendue au fil d'un temps étendu, puis fragmente et associe cette textualité engendrée en divers moments de création pour la réexposer en « partage », Holzer émancipe sa création ainsi que la réception en décuplant le pouvoir imaginaire et les libertés du lecteur, une dynamique qui est le nerf de son efficacité politique au-delà de sa rhétorique rebelle. En divisant l'ensemble, Holzer ramifie son projet. L'œuvre extasie les « sens » par cette pluralité de propos mis en coprésence et en rafale.

Le langage, d'abord social, ensuite personnel puis public, devient ici matière, un torrent de mots-lumières courant aux pieds du spectateur, sur le pas de sa compréhension. Cette dynamique induit chez le spectateur une tension pragmatique oscillant entre la perception et la logique. La configuration en passerelles linéaires de l'œuvre, qui occupe pratiquement tout l'espace au sol, ainsi que le défilement fugace qui s'y déroule, incitent le corps à s'immobiliser mais stimulent ses sens. L'œuvre invite le regardeur à se laisser aller au plaisir de la contemplation, à plonger dans son lumineux silence ambiant, contre les vents et les marées de ses éléments qui, aussi fugaces soient-ils, malgré la turbulence, continuent à faire signe. L'expérience est immersive, mais se canalise si l'on tente de se

poser sur les parcelles, de focaliser, de les analyser. De cette frénésie inscrite dans l'immédiateté de la présentation, le spectateur ne pourra tout saisir. Et il sera coincé entre la pulsion de vivre ou de comprendre l'œuvre. Cette situation, bien que tensionnelle, lui laisse une grande liberté interactive, passive ou active.

Dans ses mobilités et son foisonnement, *For Chicago* est im_productive, dé_construite en petits fragments hétérogènes et anachroniques, puisque l'œuvre réactive des écrits qui remontent plusieurs années en arrière. Ses objets inscrivent le passé dans le présent, en rupture de temps et de tons, faisant aussi fuir le moment. Ce principe disruptif se double d'une dynamique dissensuelle, faisant coexister des « sujets » de nature diverse, confrontant leurs réalités par des coprésences, des coopérations furtives. Échouant à se fixer, l'histoire de l'œuvre, son sens, est libre, toujours disponible, potentiel, aménageant de vastes latitudes traductrices pour le lecteur. Ces échappées donnent à la création sa puissance productive.

Fait d'intérêt à relever, en supplément de l'œuvre, les textes sources qui la constituent sont mis à la disposition du visiteur. Mais cette lecture rencontre pour moi un autre usage, qui est loin du vécu *in situ* de l'œuvre, bien qu'elle en appuie la mémoire. Elle en ferme l'exploration pour ouvrir d'autres tiroirs, pour tirer d'autres ficelles fictionnelles. C'est encore plus vrai ici que dans le cas du livre-exposition *Prenez soin de vous*, étant donné la fugacité de l'œuvre.

3.2 De fragments en constellations

Ce qui s'accroît ici, et qui ajoute aux perturbations troublant déjà la perception et la réalité dans le projet de Calle, c'est le mouvement et la fragmentation des énoncés qui rendent le rapport à l'œuvre plus parcellaire et éphémère. Cette expérience de présence, exigeant l'attention du regardeur aux événements qui défilent devant lui, s'apparente à l'acte d'assister à un spectacle ou à une performance, dont il est pratiquement impossible de tout capter, de tout mémoriser, dans la fulgurance du moment. Anne Cauquelin a réfléchi à cette question de l'accessibilité à l'œuvre, de quelque nature qu'elle soit, dont l'ensemble des motifs, de fond comme de surface, ne se donne toujours que partiellement au regardeur, qui par le prisme de sa lecture, en révèle par ailleurs des dimensions insoupçonnées. Partant de ce fait inéluctable, ainsi que du constat de l'atomisation des « savoirs, des

compétences, des individus et des objets eux-mêmes⁴¹ » qui affectent la société contemporaine, la philosophe propose d'envisager l'œuvre selon une logique fragmentiste, non pas dans une perspective défaitiste de la perte, du manque ou de la lacune, mais dans l'optique pratique de l'usage esthétique, considérant les conditions et les possibilités qui la portent.

Dans son chapitre premier où elle installe l'hypothèse, Cauquelin recourt à la figure de la serrure et de la porte — en l'occurrence multiples, d'un certain hôtel de l'art — pour parler de la situation du regardeur placé sur le pas de l'œuvre, *dehors-dedans*⁴², projeté à l'intérieur *par le regard jeté*⁴³, son *œil-oreille*⁴⁴ aux aguets des *laps de lieu interne*⁴⁵. Dans cette activité attentive que Cauquelin décrit, où l'ouïe se joint à la vue pour saisir des bribes de l'œuvre, se profile déjà une piste fertile pour penser l'expérience esthétique de *For Chicago*. À un détail près qu'ici, le corps tout entier du spectateur est plongé dans le dispositif immersif de l'œuvre, qui augmente et excite les « sens » par ses mouvements et ses fractures inscrits dans une ampleur temporelle, bloquant l'accès à sa totalité physique et sémantique. La vision et l'entendement ainsi réduits n'empêchent toutefois pas l'émergence de brefs moments signifiants, intervalles de rencontre entre le spectateur et la création dans le cours de leurs négociations, tiers-espace de traduction. Ces mises à niveau de réalité, qui s'effectuent par rapprochements et découpages, dépendent des états intérieurs et extérieurs, de la « disposition » de l'œuvre et du regardeur.

⁴¹ Anne, Cauquelin, *Court Traité Du Fragment. Usages De l'Oeuvre d'Art*, Paris: Aubier, 1986, 190 p.

⁴² *Ibid.*, p. 21.

⁴³ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 19.

3.2.1 Édifications

Dans le cours de sa réflexion, Cauquelin aborde la question du statut socioculturellement déterminé de notre regard sur l'œuvre par les « habitus, classes sociales, structures et statuts de l'art à une époque donnée⁴⁶ ». Ces règles d'usage tacites délimitent notre vision, mais ouvrent aussi des voies de compréhension. À cela s'ajoutent les ascendants personnels, l'état à priori de l'individu, autant de paramètres qui conditionnent l'expérience esthétique. Imaginons la mise en présence de ces cadrages individuels, sociaux et culturels dans le contexte pluriel et parcellaire qu'est celui de *For Chicago*, dont le langage oscille entre la culture et la nature, sauvage il va sans dire, de ses énoncés « en fuite », pris entre contraintes et libertés finalement. Le contenu à la fois fixé et ouvert, au propre comme au figuré, combiné aux mouvements qui l'animent module une étrange archi_texture dialogique au réel fictionnel. Cauquelin avance que la forme de l'œuvre est « constitutive de la vision de son espace seulement donné ainsi⁴⁷ », et ce faisant, elle aligne davantage l'angle de son approche. Elle pointe par ailleurs la dimension foncièrement constructive de l'œuvre, le processus qui l'édifie d'amont en aval, en déboulonnant les idées reçues relativement à l'unicité de la création et de la relation que le regardeur entretient avec elle :

Il faudrait rompre avec cette naïveté de croire qu'il (l'espace de l'œuvre) pourrait être ouvert, béant, donné comme un objet à pénétrer, et que seules des conditions "idéologiques" le retiennent dans son quant-à-soi. Quelles que soient les pratiques socialement instituées, et en admettant qu'elles puissent "sauter" comme on saute un verrou, resteraient encore ces obscurcissements, ces écrans imposés par les mémoires oublieuses, par l'histoire elle-même qui rature et supprime, par l'Opinion, [...] celle-ci relayée par les commentateurs — qui met majuscules et minuscules aux Noms d'auteurs, et qui imprime à l'espace esthétique ses manières, ses surnoms, voire ses sobriquets [...] et toutes sortes d'expressions venues de la culture apprise et qui serre [...] — c'est-à-dire qui range chaque objet avec son prétendu semblable. Œil de serrure. Étroitesse [...].⁴⁸

⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 22.

Cauquelin pose ici l'œuvre en tant que construction, elle fait jaillir le caractère résolument fragmentiste de l'observateur, qui est à la fois bâtisseur et prisonnier de l'objet qu'il voit, un acteur déterminant et déterminé, simultanément libre et limité dans sa perception. L'étude du monde de l'art — qui englobe plus largement les institutions et les critiques — n'est pas l'objet de mon projet. Néanmoins, cette perspective permet de jeter un éclairage sur les rapports et les forces qui entrent en ligne de compte dans la composition de l'œuvre, et qui la déterminent physiquement et philosophiquement. Mon réel intérêt dans ce passage vient du fait qu'il concentre, il me semble, les enjeux politiques et poétiques d'une pensée de l'œuvre placée sous le paradigme du fragment, où ce sont les jeux de médiation, d'interaction et d'intervention du « je » et du « nous », de l'auteur et du lecteur, de l'inné et de l'appris qui se croisent et se coupent pour découper le réel de la création en de multiples morceaux d'expériences. Dans ces environs, l'œuvre est une conjoncture complexe, instable, imprévisible, toujours en cours de formation.

For Chicago, à l'instar de *Prenez soin de vous*, participe sciemment de cette dynamique : elle en révèle et en exagère la mécanique par la turbulence de ses fractures internes créant des réfractions perceptives qui problématissent la communication, la réception et donc la configuration esthétique de l'œuvre. Sur le fond et la forme, son langage, son discours, semble ici pointer le caractère foncièrement fragmentaire de la création et de son usage. Sa « porte s'ouvre sur cet espace qui est espace de commentaires⁴⁹ », invitant le spectateur à y jeter son regard, à les lire de plus près s'il le souhaite, chacun par leur trou de serrure respectif, mais ils ne s'aligneront peut-être pas. Car dans le système hétérogène, furtif et partiel en cause, les possibilités de méprise, de contresens et de discordances s'élèvent. Dans son extrême partage, l'œuvre multiplie ses ouvertures et fermetures, elle intensifie sa présence mais aussi ses absences, dans la fuite de ses énoncés qui se dérobent au regard et à l'entendement, peut-être pour mieux les libérer de ces cadres. Cette tension réceptive, par le potentiel d'écart et de jonctions qu'elle recèle, est ici un enjeu de création, de son dialogue.

Ailleurs dans son texte, Cauquelin aborde justement cette question de la rencontre incertaine des pôles communicationnels, en l'occurrence ceux de l'écriture et de la lecture, elle écrivant par exemple son livre pour nous lecteurs, sans savoir si nos univers différentiels coïncideront, se répondront. « Il se peut

⁴⁹ *Ibid.*, p. 31.

que nous ne communiquions rien⁵⁰ [...] » dit-elle, signalant d'ailleurs l'importance de comprendre minimalement les codes du langage utilisé — celui de l'art, de l'œuvre, du texte — pour être en mesure de percevoir, à tout le moins, une portion du propos adressé. Afin d'appuyer cela, elle raconte l'histoire d'un homme visitant une exposition d'art contemporain, avouant n'y rien comprendre car ayant Raphaël, peintre de la Renaissance, pour cadre de référence. Au-delà du clivage des temps, des lieux et des mœurs qui sont ici en cause, il y a celui du langage. Car l'homme tente ensuite de comprendre l'œuvre par le biais du texte figurant dans le catalogue d'exposition. En vain. *Le manque de cadre effectif*⁵¹ rend les mots et les phrases inutilisables. Cet extrait introduit la question « des consignes qui doivent être produites par l'énoncé, afin [...] que le sens advienne à la phrase⁵² [...] » pour qu'il y ait « [...] un début de sens introduit par l'énonciation⁵³ ». Il relève aussi celle des règles d'usage et des références nécessaires à l'utilisation des « objets », à la bonne entente des « sujets », cela valant pour le domaine de l'art comme pour celui de la vie, afin d'éviter l'« Insularités des paroles échangées, non échangées [...] des objets épars qui valent pour eux-mêmes et ne peuvent en aucun cas être partagés.⁵⁴ » On peut dire ici que Sophie Calle a recouru à cette règle avec mesure, juste assez pour stimuler la relation, mais sans empêcher la part créative de la traduction. Holzer rend cette tâche un peu plus ardue à ses lecteurs car l'énoncé source est nébuleux, bien qu'intelligible.

Dans nos expériences de communication, il arrive aussi parfois que ce soit le choix et/ou l'ordre des mots, leur séquence, qui fasse défaut dans le relais des idées, rendant préjudice au sens, résonnant autrement ou de manière incomplète, entre les lignes. « Comment présenter un énoncé de telle sorte

⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁵¹ *Ibid.*, p. 27.

⁵² *Ibid.*, p. 26.

⁵³ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 35.

qu'il ait un sens "effectuable"⁵⁵ [...] » C'est une bonne question de départ : le bon entendement incombe certes à l'émetteur, qui a la responsabilité de dire les choses de façon à être entendu et compris — cette suite n'allant pas de soi —, mais également au récepteur, qui doit avoir la volonté de lire, d'entendre et de comprendre ce qu'il dit. À la base de cette activité interactive, il doit y avoir intérêt mutuel d'aller vers l'autre. Malgré cela, il y aura toujours quelque part, dans l'entre-deux des langages, des règles et de leur usage, des consignes émises et reçues, des fossés qui se creuseront par le jeu des regards, des visions, des idées et des modes d'expression. La relation ne sera pour ainsi dire jamais parfaitement entière, ni linéaire, ni égale, ni limpide, ni prévisible, ponctuée par l'aventure contextuelle, troublée par des zones floues, invisibles et indicibles. Ces hiatus, qui participent aussi de la pensée fragmentiste telle que conçue par Cauquelin, sont évidemment pertinents pour réfléchir le rapport partiel et partial du lecteur à l'œuvre : lui, jamais totalement disponible, elle, jamais entièrement accessible. Les sujets et les objets, artistiques et « autres », le langage qui les alimentent et les commentent, frôlent l'entendement en le fuyant. C'est littéralement ce qui est en jeu dans *For Chicago*. La nature, de l'art, des gens, de leur langue, étant par définition claire-obscur, nous n'accédons jamais à une réalité totale. Et malgré les efforts, les fouilles et le bon vouloir, la rencontre est parfois impossible. C'est ce que nous dit Cauquelin en substance dans sa théorie du fragment.

3.2.2 Motifs

De ce là-bas, étroit mais profond, aperçu par un trou de serrure, la philosophe envisage ensuite un monde de l'œuvre où tout serait à la surface, tel un tapis perse, le fond et la forme se confondant dans le foisonnement de ses motifs, se déployant sur toute son étendue. Sans début ni fin à son histoire, sans autre raison d'être que ce qui est entièrement donné à voir, l'œuvre s'apprehende ainsi au regard de ce qui peut être perçu et décrit, dans l'immédiateté de sa présence. Point à la ligne. Il n'y a qu'à contempler son secret absolu, ainsi découvert. Dans ce contexte, rien à excaver, rien à chercher ailleurs que dans ce surgissement du moment. Or, ajoute-t-elle « Il est véritablement, ce tapis [...] une piste à nombreuses voies, et (qu') il ouvre pour nous, dans le miroir des choses, comme un espace du

⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

vide sous nos pieds [...]»⁵⁶ » Ce vertige que décrit Cauquelin, à travers l'allégorie d'un tapis tout entier dans sa présence et finalement sans fond, fait osciller l'œuvre entre transparence et voilement, entre totalité et fragment, entre un ici et un ailleurs potentiel. Cette texture paradoxale, *ce secret qui refuse d'en être un*⁵⁷ que constituent l'œuvre, dans ses présences et ses absences, agit à la fois comme obstacle et stimulateur de son intrigue, jetant par ailleurs le regardeur entre deux chaises, celle du spectateur-voyeur ou de l'investigateur.

« Ce que nous dit le tapis [...] c'est que le secret sera logé dans sa poursuite.⁵⁸ » Cauquelin envisage cette quête en termes d'usage, l'œuvre devenant la trame, le support d'une histoire à construire qui ne sera elle aussi que parcelles, formées des éclats que l'œuvre aura laissé apparaître, de ceux que le regardeur aura pu saisir. Fragments d'expositions, fragments d'impressions. Explications partielles des motifs profonds de l'œuvre, invisibles, inaudibles, prétextes de son discours, dérivés, traduits par le lecteur.

Et ainsi le trop vif éclat de l'œuvre disparue est-il réfracté par le texte qui en donne un aperçu au détour insoutenable d'une conversation – entre deux tirets – comme une fêlure de la voix dans une proposition des plus banales. Pudeur qui cache le retournement du banal dans le rare : une fissure dans le ton de la voix. Battement entre deux mouvements dans lequel se recueille une tension "tragique". L'extrême quotidien, l'usage et l'exercice faisant foi – après tout – de ce que l'œuvre était bien cela : de l'art. Quelque chose qui n'a pas de fond, qui ne tient à rien, instable comme une césure au milieu d'un vers et qui se donne sans "pourquoi".⁵⁹

Pour Cauquelin, l'œuvre est un récit pavé d'impressions et de commentaires qui relève notamment de la doxa — une mixture d'opinions et d'idées communément convenues dans une société donnée —, un principe constitutif de son espace esthétique, dans lequel elle est prise. Retour au monde de l'art donc,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 36.

incontournable, à son industrie technique et critique qui définit la création et la relance dans un mouvement tautologique ; et réitération que l'œuvre est une expérience infinie, indéfinie.

Rassemblant les fenêtres de pensées qu'elle a ouvertes, Cauquelin résume la dynamique complexe de cet édifice dédié au fragment :

si je reprends un à un les meubles dont j'ai construit quelque chose comme notre matériel de "base" : la serrure, son étroitesse, qui tient aux "jeux de langage" tels que nous ne pouvons en faire l'économie, et en outre avec cette condition incluse dans la langue que ces jeux, qui sont règles d'usage, se transforment avec les objets apparaissant dans l'espace de notre utilisation : le nouvel état des choses – le mouvement des objets techniques et des commentaires et les commentaires superposés qui se répondent entre eux nous défendent de voir en arrière. L'œuvre dite de l'art est recouverte de ces propos qui nous la donnent à travers leurs filtres.⁶⁰

Si bien que, dans le propos de Cauquelin, l'œuvre devient une toile de commentaires actifs, un ensemble auquel le spectateur participe et où il est invité à exprimer sa lecture des « faits » de l'œuvre. Par la voie du fragment, Cauquelin révèle en quelque sorte la fonction fondamentalement dialogique de l'œuvre et les jeux de langage qui la composent. Inscrite dans un réseau relationnel et communicationnel (cor)rompu aux règles communes et subjectives de la conception, elle se donne, il est clair désormais, partiellement, et par le biais d'une masse de « sujets » qui vont ensemble, dans l'accord et la dissension, dans l'identification et la différence. Ce dont parle Cauquelin, dans les marges de son propos, c'est de la relation fertile qu'entretiennent la création et la réception, l'auteur, le texte et le lecteur, dans leurs tractations. Essentiellement, il s'agit de la vie de l'œuvre, de ses accès, excès et issues.

3.2.3 Employer le fragment

Il est dès lors possible d'envisager l'œuvre de Holzer, au regard de ce paradigme « à angles » qu'est celui du fragment. Espace prolixe d'idées, de commentaires et d'opinions convenus, issus du discours « ordinaire », sorte de doxa contemporaine dissonante, l'œuvre semble être investie d'une dimension

⁶⁰ *Ibid.*, p. 41.

autoréflexive portant sur les conditions sociales de sa réalisation. Difficile d'aveugler cette conscience dans le jeu de parcellisation de l'œuvre, qui expose de surcroît un essentiel de la textualité produite au cours d'une carrière artistique sur un mode « courant », processuel. Cette dynamique fragmentaire ainsi rendue manifeste au regard du public, l'œuvre garde toutefois sa part de mystère, par ses apparitions et dissipations. De ces fluctuations constitutives où le propos évolue entre cadrage et liberté, de cette mobilité extrême qui la rend obscure et rayonnante à la fois, émergent des mobilisations de « sens », des éclairs sémantiques et sensoriels, aussi temporaires soient-ils. Par cette fluidité disruptive qui la caractérise, l'œuvre dialogue avec le corps et l'esprit, invitant à la saisir au vol. Dans un passage de son texte, Cauquelin avance que

L'ordinaire de la parole, à vrai dire, s'embarrasse peu de suite logique, ni de savoir où elle conduit, sans jamais tenir pour acquise aucune des certitudes éphémères et occasionnelles qu'elle porte à l'actualité. Ce sont des "vues", des opinions, elles ne s'échangent que dans l'expression : "échanger des idées". Au vrai ce sont autant de scènes différentes, montées pour le plaisir. Actes scéniques isolés, et qui se propagent par bonds et sauts, nantis d'une sorte d'allégresse [...]⁶¹

Ce mode de discours moins linéaire, plus improvisé et physique de la parole m'apparaît être celui de *For Chicago*, qui, sur un ton particulier certes, interpelle ses interlocuteurs, les conviant à s'engager dans le dialogue, à comprendre et à entendre ses motifs, malgré la profusion et les discontinuités, à travers ses lunettes et ses mots, s'il le souhaite⁶². Telle serait la règle d'usage de l'œuvre, sa mise à disposition. J'avance cette hypothèse.

Cette philosophie du fragment devient ainsi fondamentale dans cet essai — ajoutant un ancrage au montage théorique présenté en introduction —, en ce qu'elle présente un concept effectif pour penser l'activité qui s'exerce au sein de l'œuvre en lien avec celle qui se produit dans la zone du spectateur, libre de regarder passivement, de suivre attentivement ou de prendre part à la « mise en scène_s » de l'œuvre. Autant de contributions, concrètes et intangibles, donnant une valeur ajoutée à la création,

⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

⁶² Des images de l'œuvre *For Chicago* se trouvent à l'annexe F.

autant de lectures et de traductions constituant des particules de sa réalité. Car le fragment n'est pas que division : il est aussi relation entre des parties, à portée constructive.

La pensée fragmentiste permet par ailleurs de prendre en compte ma propre poursuite de l'œuvre dans le contexte de cette recherche, tentant de la saisir au regard de nos affinités réciproques et à partir de mon bagage individuel et socioculturel, au risque de m'en écarter. En tant qu'auteure et penseuse de l'œuvre, je fais aussi partie du système de l'art, j'en suis consciente. Ce que je tente ici de faire, toutefois, c'est de m'extraire des habitus de son discours, d'échapper aux cadres idéologiques qui tendent à cantonner la pratique de l'écriture dans le champ théorique, ainsi qu'aux schèmes qui me limitent personnellement, afin d'envisager l'œuvre sous d'autres horizons, à partir d'un langage et d'une position de proximité et selon une méthode coconstructiviste, mieux adaptée il me semble à nos natures respectives, à notre rencontre. Mais n'est-ce pas là aussi la visée essentielle des œuvres de mon corpus?

Je souscris donc à cette pensée du fragment et l'applique au niveau conceptuel et pratique, sur le fond et la forme, recourant quant à moi, en écho à Cauquelin, à la métaphore de la fenêtre, du volet, de la peinture et de la scène pour considérer les ouvertures et les fermetures que pratiquent ici la lecture et l'écriture à l'œuvre, ouvrant sur ses paysages parcellaires. À un désaccord près : je me dissocie de la logique du commentaire qu'elle véhicule pour soutenir et entrer dans la dynamique dialogique de la création. Je ne la cherche pas là-bas, car au fond, tout est ici, à la surface, dans le cadre de cette conduite expérientielle⁶³.

3.2.4 Entre ouvertures

Poser le fragment comme paradigme esthétique de l'œuvre, c'est accepter que l'art est une question de point de vue et donc accueillir les subjectivités, les différences et les imprévus qui accompagnent cette position, c'est « apprécier » l'art à partir de ce que l'on est, de notre multiplicité, c'est aussi pratiquer des brèches dans les systèmes de la perception, de l'entendement et de l'expression, en

⁶³ Je mentionne au lecteur que la pensée d'Anne Cauquelin s'ajoute ici de façon imprévue, rejoignant ainsi le « Champs de visions » avec lequel j'envisageais de travailler au départ.

mêlant les cultures et les natures du « je » et du « nous ». C'est croire que le secret est dans l'attention au détail. De ceci, ressort une évidence et quelques interrogations : la valeur de l'œuvre, son originalité, son exemplarité, vient de son expérience, sans cesse découpée et renouvelée par la lecture. Les œuvres investies dans cet essai rendent ce principe manifeste. Dans leur contexte parcellaire, qui détaille l'ensemble, comment imaginer la maîtrise du sujet? Quel rôle joue le_la mémoire, l'écriture, dans cette conjoncture labile? Quel sens donner à ce qui se transporte, s'emporte et se transmet dans ces expériences morcelées? Ces questions m'interpellent. J'esquisse les contours d'une réponse, par un petit saut digressif. Un spécialiste de la santé des yeux, un peu philosophe, m'a dit récemment : « Un texte sorti de son contexte devient un prétexte ». Voulait-il dire pré-texte, dans le sens d'un acquis préalable? Je m'approprie cet adage pour envisager l'œuvre comme un réseau de prétextes, issus de textes existants — et en tant que pré-texte et motif à ce mémoire —, comme une constellation de fragments textuels associés par les fils interactifs de son système dialogique.

3.3 Parallèles

Retour aux œuvres : *Prenez soin de vous* et *For Chicago* forment ensemble un premier volet de mon corpus, que je loge sous l'enseigne de projets au contenu déterminé mais dont le potentiel de sens est expansif. Car leur contenu est défini puis aligné dans le dispositif de monstration. Certes, l'œuvre est déterminée, mais le caractère parcellaire, pluriel, fluctuant et sciemment relatif des propos véhiculés, induit une performativité qui les déploie dans l'espace de réception. Qui plus est, cet être complexe et imprévisible qu'est le lecteur — multiple, différentiel, fragmenté lui aussi — est susceptible de faire évoluer cette activité esthétique dans le temps, d'en prolonger l'expérience et de l'ouvrir à d'autres, et ainsi de suite. On pourrait alléguer que cette infinitude-là est commune à toute œuvre, mais il y en a des plus ouvertes, plus relationnelles, plus « signifiantes », et celles dont il est ici question stimulent et sollicitent ostensiblement cette continuation, il me semble. Quoi qu'il soit, autant pour les actes de lectures qui se jouent dans le dispositif de l'œuvre que pour ceux qui résultent des négociations avec son interface, le dialogue se développe dans un va-et-vient de la communauté (sociale et artistique) vers l'individualité (l'auteur, le spectateur). La subjectivité de l'œuvre, de sa textualité — un espace équivoque évoluant entre le réel et le fictionnel, entre la perception, l'affect et la connaissance — se reconduit dans celle de sa communauté réceptive, pour générer une activité intertextuelle et intersubjective où se croisent et s'éprouvent une multitude de « sujets ».

Évoluant dans une canalisation sémantique, sensorielle et technique, ces œuvres s'inscrivent résolument dans le paradigme interactif du réseau, un mode qui influence nos manières, individuelles et collectives, de penser et d'agir, nos communications, nos relations contemporaines, même analogiques. De manière tacite ou manifeste, l'omniprésence du Web a, je le crois, introduit des rapports dynamiques dans les pratiques de l'art comme dans celles de la vie courante, qui ont pour ainsi dire assimilé cette technicité qui assemble et délocalise diverses entités, identités et réalités de façon exacerbée. Cette vie en réseau qui est désormais la nôtre et qui change notre façon d'être au monde, révèle et renouvelle en fait la mécanique médiatrice et virtuelle inhérente à toute relation, qu'elle soit numérique ou non⁶⁴. Car le réel prend forme dans le virtuel, aussi bien que le virtuel s'exprime dans le réel, en intermittence. « En toute rigueur philosophique, le virtuel ne s'oppose pas au réel, mais à l'actuel : virtualité et actualité sont seulement deux manières d'être différentes.⁶⁵ » La découverte de cette pensée venant du philosophe Pierre Lévy a changé mon regard sur les lieux et les pouvoirs de la virtualité, sur les gens et les œuvres, sur leurs vies parallèles. Les œuvres que j'apprends ici véhiculent ce double mouvement de déterritorialisation et d'actualisation, faisant osciller leur création entre l'ici, le maintenant, et des ailleurs, propres et figurés. Leur système médiatique, médiateur et interactif, stimule les relations entre les « sujets », s'inscrit dans une dialogique collaborative qui en augmente les réalités, en créant des f(r)ictions politiques⁶⁶.

⁶⁴ Conviée à produire un texte dans le cadre d'un dossier portant sur le thème « Virer analogique », j'ai exploré cette veine d'idées en prenant appui sur deux créations — *Quatorze miniatures*, de Vida Simon et *Incubateur à textes et à dessins*, de Caroline Boileau —, qui présentent des attributs interactifs mais dont le médium est analogique, soit le dessin-performance qui engage une interaction directe avec le public. *Perspective oblique : Le dessin en hyperliens*, ETC no. 90, juin (2010), p. 12-18. Ce texte se trouve à l'appendice C.

⁶⁵ Pierre, Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris: La Découverte, 1995, p. 13.

⁶⁶ J'emprunte le terme au titre de l'article suivant : Jérôme, Delgado, « F(r)ictions politiques », *Le Devoir*, les samedi 2 et dimanche 3 juin, 2012, p. E6.

SCÈNE 4

ÉCHANTILLONNER L'ENTENDEMENT

Listening Post initie le second volet du corpus. Ben Rubin et Mark Hansen ont mis en commun leurs compétences respectives — l'un est artiste sonore et multimédia, l'autre est statisticien — pour créer ce projet débuté en 2002 et réactivé ponctuellement depuis⁶⁷, qu'ils présentent comme une installation sonore. L'œuvre procède et profite ouvertement des potentiels créatifs du réseau numérique pour conduire autre part et autrement l'expérience d'une communauté textuelle active en divers lieux et « sujets ». Les acteurs-énonciateurs sont ici réunis furtivement dans l'espace de l'œuvre, étrangers les uns aux autres et contribuant malgré eux à sa création. En outre, *Listening Post* amène au premier plan la voix qui, dans les deux pièces précédentes s'exprime et s'appréhende visuellement, pour l'inscrire dans un régime acoustique : l'œuvre détourne des fragments d'énoncés qui se transigent sur le Web pour les associer dans le contexte immédiat de sa présentation, en portant ces bribes à l'écoute. Cette création réfléchit en fait le langage du temps : elle lit, informe et utilise ses formules courtes, sa grammaire et son discours éclatés, sa conversation médiatique délocalisant et connectant individus et contenus, associant et créant des univers aussi virtuels qu'actuels. *Listening Post* est, en quelque sorte, une archive du temps présent, oreille collée sur ses événements, s'actualisant à chaque occurrence.

⁶⁷ J'ai expérimenté cette œuvre au Musée Reina Sofia, à Madrid, en Espagne, présentée dans le cadre de l'exposition *Machines & Souls. Digital Art and New Media*, du 26 juin au 13 octobre 2008. En ligne. < http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2008/maquinas-almas_en.html >. Consulté le 20 avril 2012. À titre informatif, il est à noter que *Listening Post* a remporté le premier prix (Golden Nica) dans la catégorie Art interactif, lors de l'édition 2004 du Festival Ars Electronica.

L'œuvre se réalise en temps réel, dans l'environnement de son exposition. Son programme⁶⁸ sélectionne des parcelles d'énoncés circulant sur le Web, les dérouté et les combine ensuite sur un mode aléatoire. La création pige sa matière première à plus d'un millier de forums de discussions publiques (*chatrooms*) et de bulletins d'information en ligne (sources non mentionnées), ouverts à tous pour la mixer en style libre devant le spectateur. Les fragments de cette fébrile textualité sont générés à partir de mots-clés qui constituent les paramètres d'échantillonnage du programme. Celui-ci relève par exemple des segments de phrases commençant par « I » (je). La détermination de ce mot est le fruit d'une analyse statistique effectuée par les artistes lors de la conceptualisation du projet qui identifiaient les expressions récurrentes dans les communications numériques du début de la présente décennie, d'où la formule *I am* est sortie tête première, suivie de *I like*, *I love*. Une autre fonction du programme consiste à repérer les mots qui ont été les plus fréquemment utilisés dans les deux dernières heures, ceux-ci devenant ensuite les mots-clés qui conditionnent la recherche de phrases sur le Web. L'œuvre procède donc de principes déterminants, aléatoires et associatifs, desquels émerge un mixage de considérations et d'opinions personnelles, sociales et politiques chargées d'affects, issues de diverses sources.

Les fragments de messages numériques défilent fugacement, assez lentement toutefois pour être lisibles, sur deux cent trente et un petits écrans électroniques VFD (*vacuum-fluorescent display screen*) — l'ancêtre des lampes DEL impliquées dans la diffusion de *For Chicago* en fait — intégrés à une grille métallique concave suspendue entre sol et plafond dans la salle d'exposition. Les énoncés ainsi rendus visibles sont également portés à l'ouïe par une voix de synthèse qui les lit à voix haute. Cette tessiture, bien que monocorde, vibre à la résonance des mots, à la musicalité de leurs accords et dissonances contextuels, momentanés. L'œuvre est par ailleurs modulée sur le principe d'une symphonie, ce qui en

⁶⁸ Voici les paramètres techniques relatifs à la programmation, à l'analyse et à la diffusion de l'œuvre. Par souci de précision, je présente la version originale anglaise de la source citée : « Networking, language processing and analysis software is written in Perl. Audio (Max/MSP) is played through an old Kurzweil K2500 sampler, eight speakers and a Yamaha DME-24 to mix and processes the audio. Each vacuum-fluorescent display screen has a custom control circuit board on the back running off a PIC chip, as well as automotive relays that provide the mechanical "click" and fluttering sounds that punctuate the piece. » « VFDs [...] are actually vacuum tubes, closely related to the Apollo-era 'nixie tube' displays that predated LEDs for electronic info readouts. They are still widely used in industrial applications (scales, gas pumps, vending machines and subway turnstiles). » En ligne. < <http://www.wired.com/underwire/2010/01/decode-exhibition-points-way-to-data-based-future-art/3/> >. Consulté le 4 mai 2012.

augmente la charge esthétique et intensifie l'émotion que peuvent susciter les mots : chacun de ses sept mouvements est développé selon une logique propre, conduite par des principes régulateurs et aléatoires qui scénographient les énoncés dits et écrits ainsi que des éléments sonores et lumineux, composant des ambiances tantôt denses, tantôt éthérées, harmoniques ou chaotiques, prenant visuellement l'allure d'une constellation. L'environnement est de nature immersive, une propriété accentuée par la pénombre ambiante, et une spatialisation ambisonique du son diffusé à travers plusieurs haut-parleurs répartis dans l'espace.

L'effet de présence est puissant. Pulsionnelle, vivante malgré la technicité qu'elle sous-tend, *Listening Post* convie à une expérience inusitée de la magnitude et de la multitude du Web, ce lieu contemporain du vivre « seuls ensemble », zone de socialité et d'intimité, une réalité commune, qui est nôtre. Il est touchant de voir ce flot de connexions humaines et techniques réunis au sein d'un même espace, cette pluralité de subjectivités qui s'expriment et se disséminent dans les flux communicationnels du Web. La mise en scène procure un instantané des états du monde, faisant résonner les propos d'une multitude d'individus localisés un peu partout sur la planète en les mettant clandestinement, temporairement en relation, en situation de coprésence productive au sein de la communauté de l'œuvre⁶⁹.

4.1 *Deep listening*

L'œuvre polyphonique, organique, associe l'art à la vie « courante » pour offrir une performance qui engage le spectateur dans une dynamique réceptive proche du *deep listening*. L'expérience *in situ* de l'œuvre est pour moi lointaine, remontant à l'été 2008, mais j'ai eu à nouveau l'occasion de jauger cette particularité d'écoute que je lui attribue en assistant récemment à des performances d'immersion sonore, dont les conditions d'écoute étaient de l'ordre du *deep listening*⁷⁰. Ce type d'œuvre audio se

⁶⁹ Des images de l'œuvre se trouvent à l'annexe G. Il est par ailleurs possible de voir des captures vidéographiques de *Listening Post* via le site de Ben Rubin. Appréhender l'œuvre en mouvement et en son donnera au lecteur une meilleure idée de son expérience esthétique. En ligne. < www.earstudio.com/2010/09/29/listening-post/ >. Consulté le 27 mars 2012.

caractérise par une spatialisation du son qui se déploie dans l'espace de sorte qu'elle entoure et englobe le spectateur. Son expérimentation requiert une attitude particulière : à la fois contemplative — le moyen de plonger dans l'expérience — et attentive aux mouvements du son qui se manifestent virtuellement, fuyants, insaisissables mais provoquant de petits flashes d'émotion, des éclairs de sens impressionnistes. Cette expérience, très personnelle, va de profondeurs en surfaces perceptives, du corps physique au corps émotif, d'errances en prises, en interférences. Elle laisse beaucoup de latitude au spectateur mais nécessite une qualité réceptive parallèle, capable de laisser aller la pensée tout en la concentrant. Cette situation acoustique immersive ressemble fort à *Listening Post*, une œuvre ambiante où les événements surgissent inopinément et se chevauchent, dans un contexte englobant le spectateur dans ses résonances textuelles et sonores, à la différence qu'ici, la présence des mots — des données à portée plus concrète —, malgré leur labile activité, continue à signifier, à communiquer quelque chose, tout comme pour *For Chicago*. De sorte que l'œuvre évolue dans une tension entre présentation et représentation, entre la présence et ses effets, entre le mode visuel et acoustique.

4.2 Voir pour s'entendre

Roberto Barbanti, dans une réflexion technique portant sur l'ultramédialité en art, aborde les dynamiques propres à la vue et à l'ouïe en considérant le sens rétinien comme le paradigme ayant conditionné nos modes occidentaux d'être et d'agir. Selon l'auteur, l'œil cherche à phraser, à lier les choses, alors que l'ouïe fonctionne naturellement sur des envolées non linéaires. Qui plus est, notre éducation, notre appréhension occidentale du monde feraient en sorte que nous cherchons à ordonner, à aligner les faits dans une logique plausible et tangible, dans le connu de la connaissance.

Les principes de séparation, de fixité et de linéarité qui fondent le rétinien, dit-il, ont dominé et produit « une raison statique qui en regardant, isole, sépare et ordonne d'une façon linéaire, lointaine d'une perception dynamique et subtile des événements, incapable de les appréhender à partir de leur dimension intrinsèquement qualitative ainsi que des interconnexions complexes avec leur milieu⁷¹ ».

⁷⁰ L'événement en question s'est tenu à Oboro, à Montréal, le 3 mars 2012 et titrait *Sublimation : une expérience de l'immersion*. En ligne. < www.oboro.net/archive/exhib1112/05_sublimation/info_fr.html >. Consulté le 5 mars 2012.

Cette culture du voir qui est la nôtre, aujourd'hui exacerbée par la prolifération des écrans, a évolué, explique l'auteur :

dans une progression historique « qui va de l'alphabet phonétique, et des tendances cognitives qu'il a activées, aux caractéristiques de géométrisation de l'espace et de rationalisation de la pensée que nous devons à la perspective et à l'imprimerie, et qui résonnent encore jusqu'à nos jours⁷² ».

Autrement dit, nous vivons dans un monde d'images par un mode d'image. Par l'ordonnement des grilles d'écrans et le langage codé du numérique qui la constitue, *Listening Post* exacerbe ces préceptes visuels, mais son système réseautique, parcellaire et furtif, marqué par des effets sonores et lumineux, ouvre la voie à leur retournement. Barbanti avance que « l'image actuelle se donne dans cette ambivalence radicale : à cette accentuation hyperbolique des principes rétinien, qui s'exprime par cette calculabilité manifeste (ultra-séparation, ultra-fixité, ultra-linéarité du processus calculant, qui gère par ailleurs la logique de fond) correspondent des modalités d'actualisation de cette même image qui renvoient à une dimension acoustique : interactive, mouvante, multiple. Le médium, en adhérant au vivant, assume ses modalités extérieures d'existence⁷³ ». Dans *Listening Post*, cette dynamique acoustique est manifeste. Active en plusieurs points dans l'espace, l'œuvre engage le dialogue entre les divers éléments mis en présence — mots, sons, lumières et lecteurs (l'ordinateur et les spectateurs) — dans un fébrile contexte de médiation et de traduction. Des trajets intimistes et sociaux se composent et s'altèrent en temps réel, furtifs, imprévisibles, conviant le spectateur à une expérience hautement sensorielle, potentiellement signifiante, à travers ses fulgurants effets de « sens ».

Ces labilités et intermittences bouleversent l'autorité du voir et ses fixations — encore présente, mais déconcertée dans *Prenez soin de vous* et davantage dans *For Chicago* — en injectant de l'acoustique dans la logique rétinienne. Les modalités d'alignement de celle-ci s'inscrivent toutefois en trame de l'œuvre, par son organisation quadrillée et la matrice de sa programmation, mais aussi à travers les processus projectifs et narratifs qui peuvent sensiblement prendre forme dans le cours de l'expérience

⁷¹ Roberto, Barbanti, *Visions techniciennes : De l'ultramédialité dans l'art*, Nîmes: Théétète éditions, 2004, p.19.

⁷² *Ibid.*, p. 23.

⁷³ *Ibid.*, p. 31.

réceptive. Ces moments d'éloquence, aussi microévènementiels soient-ils, participent de la dynamique visuelle qui persiste à organiser l'information, à induire du cognitif par la voie de l'identification et la logique de l'histoire. Cet entendement, cette lisibilité liminale sont souhaitables pour le lecteur, car agissant comme ancrage dans une mer de « sens » agités. C'est le nerf de l'intérêt et de l'interaction, le contrat tacite qui engage la relation entre l'œuvre et son récepteur, qui mobilise son action ou sa réaction, par adhérence ou en résistance. L'indifférence l'inhibe ou la rompt.

Les trois œuvres investies jusqu'ici — malgré certaines déterminations et autorités — sont des systèmes de création non hégémoniques qui misent sur des lignes de force cognitives, perceptives et émotionnelles pour créer le contact. Elles fonctionnent sur l'incident et sur l'incidence de petits chocs relationnels. Entrecoupant le récit, tronquant le discours, court-circuitant le message et comptant sur un langage courant, elles aménagent un espace de fabrique inclusif mais non consensuel, qui opère par frôlement et emportement des « corps⁷⁴ ». Tournées vers l'autre pour s'accomplir mais non pour exister, ces œuvres instaurent une zone de liberté qui se tient hors de l'utopie, invitant à un *partage du sensible* sans chercher à idéaliser, à concilier ce qui est de toute manière toujours en état d'équilibre précaire : la continuelle négociation entre les communautés du soi et de l'autre, faites de ruptures et d'alliances. En déléguant ses autorités, en divisant son identité, en abîmant ses signes, l'œuvre augmente ses sens pour « être » à part entière, sinueuse et linéaire, virtuelle et matérielle, sensuelle et logique. Dans ses paradoxes, tensions et ouvertures, elle intensifie son efficacité esthétique, conviant le spectateur-lecteur à performer ses fragments, à la traduire en simultané et/ou en différé.

⁷⁴ Lorsque le mot corps est mis entre guillemets, c'est qu'il réfère à la fois à des entités humaines, matérielles et virtuelles.

4.3 Résonances politiques

Listening Post pousse cette dynamique un cran plus loin en ajoutant le temps réel et l'infinitude matérielle à l'aléatoire de sa création, rompue aux possibles sémantiques et sensoriels, flouant les frontières entre l'œuvre, sa production et sa réception. Cette posture, qui se manifeste aussi dans les deux œuvres précédentes, est éminemment politique. Pour développer cette question qui traverse mon mémoire, je m'appuie sur un passage de la conception du politique de Jacques Rancière, où il avance ceci :

Si l'expérience esthétique touche à la politique, c'est qu'elle se définit aussi comme l'expérience du dissensus, opposée à l'adaptation mimétique ou éthique des productions artistiques à des fins sociales. Les productions artistiques y perdent leurs fonctionnalités, elles sortent du réseau de connexions qui leur donnait une destination en anticipant leurs effets ; elles sont proposées dans un espace-temps neutralisé, offertes également à un regard qui se trouve séparé de tout prolongement sensori-moteur défini. Ce qui en résulte n'est pas l'incorporation d'un savoir, d'une vertu ou d'un habitus. C'est au contraire la dissociation d'un certain corps d'expérience.⁷⁵

Il y a là, dans cette acception à plusieurs angles, un concentré de matière pour éclairer ce qui se joue dans *Listening Post* — et dans une mesure variable, dans *For Chicago* et *Prenez soin de vous*. Faisant cohabiter des énoncés aux réalités multiples sur un mode interactif et furtif, *Listening Post* crée une communauté dissensuelle fluctuante, qui se forme et se recompose impulsivement dans l'imprévu de la rencontre, par accord, écart et disruption des « corps » en présence. Ce travail s'exerce d'abord via le programme informatique qui détourne du contenu textuel saisi à vif dans le flot du Web pour le repiquer dans l'espace d'exposition. La pluralité et l'intermittence des voix qui s'y côtoient dès lors entraînent le regardeur dans une fébrile activité perceptive, chavirant mais stimulant les sens et les sensations. Plus qu'un simple poste d'écoute, tel que son titre l'indique, l'œuvre est une plateforme de création et d'exploration toujours active, potentielle, dont le temps n'est plus de l'ordre du trajet ou de la boucle, puisqu'il s'inscrit radicalement dans les fractures du présent, de ses expériences contextuelles. Celles-ci procèdent d'une vibrante textualité, où la rafale de motifs en vrac est susceptible de résonner

⁷⁵ Jacques, Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique, 2008, p. 67.

significativement chez le lecteur. Ces actes de lecture fragmentaires, qui actualisent l'œuvre en une multitude de scénarios possibles, contribuent à la produire.

La pensée de Jean-François Lyotard permet aussi d'envisager ce flux créatif dynamique, indéfini et infini. Elle recoupe par ailleurs la philosophie de Rancière en des points marquants, malgré certaines divergences philosophiques. Dans trois de ses textes⁷⁶ entre autres, Lyotard s'approprie le concept kantien de sublime pour penser les ruptures et les percées de la création postmoderne. Au cœur de sa réflexion, le sublime est compris comme une expérimentation sans règle et sans fin — gardons tout de même en tête que certaines normes socioculturelles agissent, comme le souligne Anne Cauquelin, entre les lignes peut-être ou par le biais d'une position qui la conteste. Lyotard allègue qu'avec l'idée du sublime, Kant est allé très loin dans l'hétérogénéité bien que la notion soit restée chez lui à l'état de concept, son idéologie unifiant les « sujets » dans un jugement transcendantal, déterminant. Il soulève le pouvoir créateur laissé en creux dans la théorie kantienne, affirmant que :

Ce qui vient s'ajouter à la nature finalisée esthétiquement, c'est, en somme, la perte de sa finalité. Sous le nom d'Analytique du sublime, une esthétique dénaturée, mieux : une esthétique de la dénaturation, vient briser le bon ordre de l'esthétique naturelle et suspendre la fonction qu'elle assume dans le projet d'unification.⁷⁷

« Ce qui détermine le mieux le sublime, c'est l'indéterminé [...] »⁷⁸, conclut-il ailleurs. La citation qui suit précise et actualise cette pensée, fondamentalement attachée à la création, dans une perspective pratique :

Un artiste, un écrivain postmoderne est dans la situation d'un philosophe : le texte qu'il écrit, l'œuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles déjà établies, et ils ne peuvent être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette œuvre de catégories connues. Ces règles et ces catégories sont ce que l'œuvre ou le texte recherche.

⁷⁶ Jean-François, Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du Sublime de Kant*, Paris: Galilée, 1991, 304 p., ainsi que Jean-François, Lyotard, *Le différend*, Paris: Minuit, 1982, 280 p. et Jean-François, Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le Postmoderne », *Critique*, no. 419 (1982) p. 357-367.

⁷⁷ *Id.*, *Leçons sur l'Analytique du Sublime de Kant*, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁸ *Id.*, *Le différend*, *op. cit.*, p. 240.

L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui aura été fait (dans le texte terminé). De là que l'œuvre et le texte aient les propriétés de l'événement [...] ⁷⁹

Le sublime envisagé par Lyotard fait de l'œuvre, du texte — cette assertion mettant l'artiste et l'auteur sur un même plan résonne dans ce mémoire —, une expérimentation par laquelle le propos se formule dans l'acte même de créer, d'écrire, et en l'occurrence de lire puisque la lecture participe essentiellement de ces deux activités. Ce régime de création exploratoire se présente ainsi à son public, à ses lecteurs, comme une indétermination, comme un événement à performer, qui en « abîme » les fonctions et les sens. Cette dynamique entraîne la réception dans la création.

Cette posture affiche, il me semble, une conception politique de la création qui rejoint la philosophie de Rancière. Il importe de préciser que Lyotard s'inscrit en faux contre la discipline esthétique — une hégémonie de la pensée, dit-il, qu'il souhaite mettre en échec —, position que lui reproche Rancière, qui en fin de compte, a une approche très créative de l'esthétique. Les idées de Jacques Rancière se situent en fait entre la philosophie de l'art, qui s'attache au champ de la création, et l'esthétique philosophique, qui elle, relève de la réception. Cette situation entre deux régimes, entre deux mondes souvent clivés où pourtant se situent les occasions de l'art, est l'enjeu de sa conception du politique. Au-delà de leur différend initial, ces deux auteurs se rejoignent donc dans l'épreuve de l'œuvre. Pour Rancière, l'efficacité esthétique passe par l'indétermination et la suspension des visées de la création, tout comme le sublime chez Lyotard. Rancière concentre cette idée dans la notion d'indécidable, attribuant cette qualité aux œuvres dont la configuration sensible vient mettre leur dessein et leur destin en échec, échappant à toute finalité immanente. Émancipant de ce fait l'expérience du spectateur, celui-ci appréhende cette rencontre avec l'œuvre de manière subjective, relative, en performant ses possibles. Rancière cerne cette articulation du *je-nous*, inhérente à l'œuvre et au lecteur, avec son principe de communauté dissensuelle — une conception dissidente du *sensus communis* de Kant — qui vient pointer le caractère relationnel et différentiel des œuvres de grande efficacité esthétique.

Les idées de ces deux penseurs retentissent dans *Listening Post*, où la réception poursuit effectivement la création, dont les potentiels se plongent dans le choc des hétérogènes, pour reprendre

⁷⁹ Jean-François, Lyotard, *loc. cit.*, p. 367.

une expression de Rancière, et la confrontation des facultés, articulant un régime esthétique résolument dissensuel qui fait intervenir des sens perceptifs, affectifs et cognitifs, corporels et intellectuels, en relation avec l'Autre. La programmation à la source de l'œuvre détermine sa création et donc son appréhension — les directives qui conditionnent le choix des énoncés, les effets de son et de lumière, la dynamique parcellaire —, mais les conditions aléatoires et combinatoires de la génération induisent une indétermination qui produit une expérience événementielle, exploratoire, relevant du sublime lyotardien à plusieurs égards. Celui-ci se manifeste dans le réenchantement perpétuel de l'œuvre, de ses objets, dans son système ir_réalisant inscrit dans un présent infini, celui du temps réel. L'œuvre, toujours en acte, se crée et se perd dans une multitude de motifs imprévisibles. Par sa pluralité fragmentaire et ses fluctuations constitutives, *Listening post* déploie et interpelle un imaginaire « sans fin ». Tenter de saisir l'intégralité de ses énoncés fugitifs est un projet improbable. Sa dynamique ubiquitaire faisant converger en un même lieu, au même moment, des contenus localisés dans différents lieux sur la planète, participe aussi du sublime. Voir ce défilement de flux transitoires du Web en simultané dans l'espace de l'œuvre est une expérience qui tient du sublime. C'est du moins ainsi que je l'ai ressentie.

Loin du fusionnel et de l'absolutisme propre à Kant, le sublime qui s'exprime ici relève d'une action politique, telle que définie par Rancière. Il l'engage, dans les mouvements indéfinis et imprévisibles de l'œuvre — une matière dont les relations de causes à effets sont effectivement indécidables —, à travers ce nous dissensuel procédant de tensions entre les « sujets », entre les régimes du langage visuel et acoustique. Cette communauté faite d'une multitude de « je » inscrit *Listening Post* dans un syncrétisme idiosyncrasique. Les actes de traduction, qui passent par la lecture et l'écriture, se déclinent ici dans un va-et-vient de l'un (l'artiste, le locuteur-internaute, le spectateur-interlocuteur) vers la multitude (la communauté du Net, celle de l'œuvre), de l'unité (les phrases, leur fragment) vers l'amplitude (le réseau, l'œuvre). L'individualité, la subjectivité initiale — des artistes, de l'internaute, des récepteurs — qui sont des identités plurielles en elles-mêmes, se reconduisent dans la communauté à travers une dialogique complexe. De sorte que l'œuvre est un vaste sensorium commun, qui en faisant voir, entendre et percevoir ses « sujets » sur un mode hétérogène, fragmentaire et disruptif, devient un sensorium d'exception. Lieu de paroles, d'échanges et de rencontres, où les sujets se croisent et s'affrontent « indéfiniment », *Listening Post* relève d'un sublime dissensuel.

4.4 Régimes de circonstances

Poursuivant sa quête des enjeux du sublime, Lyotard avance qu'il « n'y a pas à attendre de cette tâche la moindre réconciliation entre des "jeux de langage" dont Kant, sous le nom de facultés, savait qu'un abîme les sépare et que seule l'illusion transcendante peut espérer les totaliser dans une unité réelle⁸⁰ ». Sa conception du sublime s'attache donc également aux jeux de langage relatifs à l'imaginaire qu'engendre l'expérience de l'œuvre. En un certain sens, cette posture pragmatique fait à nouveau écho à la philosophie de Rancière, pour qui « le régime esthétique de l'art, c'est ce tissu sensible, un réseau de rapport nouveau entre "l'art" et la "vie", qui a constitué à la fois le milieu des inventions artistiques et celui des mutations des perceptions et des sensibilités ordinaires.⁸¹ » Le régime dont parle Rancière transborde l'art dans le courant de la vie et inversement, et cette activité passe par le prisme toujours renouvelé d'un registre de savoirs — de l'ordre de la perception, de l'affect et de la connaissance —, où le sujet vit, traduit et exprime l'expérience esthétique diversement. Ce régime esthétique n'est pas loin du régime de langage dont parle Lyotard dans son livre *Le différend*. Dans un passage significatif, il pointe à propos le caractère fondamentalement différentiel du langage :

L'incommensurabilité, au sens de l'hétérogénéité des régimes de phrases et de l'impossibilité de les soumettre à une même loi (sauf à les neutraliser), marque aussi bien la relation des cognitives ou des prescriptives avec les interrogatives, les performatives, les exclamatives [...] — À chaque régime de phrase correspond un mode de présentation d'un univers de phrase. Un genre de discours inspire un mode d'enchaînement des phrases les unes avec les autres, ces phrases pouvant être de régime différent. L'univers présenté par une cognitive et celui que présente une exclamative est hétérogène [...]⁸²

Ce qu'il m'importe ici de dégager, c'est cette pluralité composite qui qualifie les régimes de phrase, en eux-mêmes puis entre eux, afin de démontrer combien cette complexité langagière est décuplée dans

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Jacques, Rancière, « Malgré nos anti-esthétismes. La beauté est toujours et partout en partage », *Le Magazine littéraire*, no. 16, Hors-Série (2009) p. 22.

⁸² Jean-François, Lyotard, *Le différend*, op .cit. p. 187.

le flux d'énoncés que donne à voir, à entendre et à imaginer la textualité de *Listening Post*. Extraits de leur discours initial pour ensuite être tronqués, associés et agités, les fragments de phrases signifient librement, dans l'espace d'exposition. Leur régime se côtoie sur un mode ouvert et équivoque, sans attache à priori des uns aux autres, mais non sans créer de liens. Lyotard cerne bien ce paradoxe :

Une phrase en appelle une autre, quelle qu'elle soit [...] Ni le sens d'une phrase ni sa réalité n'est indubitable. Son sens puisqu'il est suspendu à son enchaînement sur une autre phrase qui l'expliquera. Sa réalité parce que son assertion est soumise aux règles de l'établissement de la réalité qui comporte l'épreuve du doute.⁸³

Cet abîme contextuel du sens et de la réalité des régimes de phrases⁸⁴ que fait jaillir ici Lyotard rejoint les idées de Rancière, pour qui l'esthétique n'existe pas à l'extérieur de l'expérience, hautement subjective et fictionnelle du libre jeu des facultés qui procède de (re)configurations sensibles des apparences, entraînant les acteurs à l'œuvre — artistes, auteurs, lecteurs — dans un imaginaire propre mais partagé, inscrit dans les contingences de leurs rencontres. C'est le choc des hétérogènes, une multitude de « sujets » et de langages en présence, qui injectent du politique dans l'expérience esthétique.

Lyotard avance autre part qu'il « ne nous appartient pas de fournir de la réalité, mais d'inventer des allusions au concevable qui ne peut être présenté⁸⁵ » — en ceci, cette conception recoupe celle du fragment. Je perçois un tel projet dans le réel elliptique et fictionnel de *Listening Post*, qui donne une vue singulière, oblique et parcellaire sur l'insaisissable et l'irreprésentable du Web. Quel sens donner à cet univers de phrases issues de différentes souches, dont les régimes s'entrechoquent dans un déferlement aléatoire? À quel type de discours l'identifier? Par ses enchaînements combinatoires imprévisibles, faisant coexister furtivement une mixture d'énoncés, par ses jeux de lectures et

⁸³ *Ibid.*, p. 102.

⁸⁴ En rappelant la plurivocité du mot, dans ce texte par exemple où les mots « sujet », « sens » et « conception » présentent déjà en eux-mêmes deux significations possibles, on saisit la complexité dont parle Lyotard relativement à la phrase et à ses combinaisons possibles, au sein du discours, quel qu'il soit.

⁸⁵ Jean-François, Lyotard, *loc. cit.* p. 367.

d'écritures en action et en actes, il me semble que le dispositif-interface de *Listening Post* prend l'allure de l'expérimentation, en l'occurrence de l'essai. L'œuvre engage cette expérience exploratoire, hasardeuse et inventive par son régime énonciatif s'offrant en spectacle, dans une libre causalité, qui, couplée aux effets de son et de lumière agit comme tenseur des « sens », entraînant le lecteur dans une activité performative fragmentaire, au sens plein de l'usage que fait ressortir la philosophie de Cauquelin. Échantillonnant la voix pour « sensibiliser » l'entendement, ce régime dis_sensuelle engage une dialogique qui s'inscrit dans le politique de l'expérience.

SCÈNE 5

ÉCLATER LES SENS

Le principe réseautique qui hante l'ensemble de mon corpus atteint son paroxysme dans *Flußgeist*, qui signifie littéralement « esprit du réseau ». C'est le titre que porte l'exposition rétrospective de Gregory Chatonsky⁸⁶ traduisant le *Zeitgeist*, l'air du temps actuel, dans un grand déverrouillage sensoriel⁸⁷ et sémantique vibrant aux impulsions personnelles et sociales qui composent la communauté du Web. L'artiste a pensé son exposition comme installation immersive où chaque œuvre, dix au total, participe d'une polyphonie qui rejoint la dynamique du flux, fonction vitale du projet qui opère en constante transformation, dans l'avènement et la disparition de ses énoncés. Près de *Listening Post* sur le plan de la conception, *Flußgeist* en exacerbe les mobilités par l'image et dans la fracture de son espace de présentation, où se déploient dix œuvres distinctes regroupées ici sous un même thème. Celles-ci se développent également par le biais du Web, s'abreuvant aux flots incessants des contenus audioscriptos-visuels qui traversent le réseau numérique. La génération⁸⁸ en est le mode opératoire et se fait

⁸⁶ L'exposition a eu lieu à Oboro, du 21 février au 21 mars 2009. En ligne. < www.oboro.net/archive/exhib0809/gregory_chatonsky/info_fr.html >. Consulté le 29 mars 2012.

⁸⁷ J'emprunte cette expression à Jocelyne Lupien, « Le grand déverrouillage sensoriel », In *Loin des yeux, près du corps. Entre théorie et création*, sous la dir. de Thérèse, St-Gelais, p.105-110, Montréal: Éditions du remue-ménage, Galerie de l'Uqam, 2011.

⁸⁸ L'art génératif «se caractérise d'abord par la conception et l'utilisation de logiciels qui nécessitent un ordinateur pour fonctionner, d'une part, mais dont le résultat nécessite également un ordinateur pour être visionné». Cette définition figure dans le dossier thématique suivant, sur le site du Laboratoire NT2: Simon Brousseau, *L'art génératif*, « Quand la création flirte avec la programmation », 2010. En ligne. < http://nt2.uqam.ca/recherches/dossier/lart_generatif >. Consulté le 2 mai 2012.

combinatoire, corrélant les éléments à partir de mots-clés. Le programme infiltre des sites publics et des réseaux sociaux du Net, notamment *Twitter*, *Flickr*, *Google* et *Yahoo*, détournant des fragments textuels, mais aussi visuels et sonores qui y circulent pour ensuite effectuer un montage en temps réel dans l'environnement de la galerie. Labiles et hautement subjectives, les œuvres se créent dans un mouvement d'occurrence perpétuel qui aveugle et assourdit les « sens » mais les augmentent substantiellement. Réglée par une sémantique générative qui guide le propos pour aussitôt le fragmenter, le délocaliser et resituer son action dans des combinaisons hasardeuses, l'œuvre établit des conditions de rencontre et de dialogue imprévues, inopinées et accidentées. Cette installation forme, avec *Listening Post*, le second volet de mon corpus dont les projets sont définis sur le plan conceptuel, mais dont l'accomplissement est fondamentalement indéterminé et « pratiquement » infini, le contenu, aux sources multiples, étant par ailleurs inconnu.

Parmi les pièces distinctives de cet ensemble éclectique, dont Chatonsky a élaboré les composantes entre 2002 et 2009, *Peoples* — réalisée de connivence avec Jean-Pierre Balpe en 2007 — génère du texte en l'associant à des images saisies sur *Flickr*, pour créer des biographies imaginaires momentanées. *Le registre* — réalisée en 2007 avec la collaboration de Claude Le Berre — présente une série de livres blancs déposés et alignés sur une tablette au mur, dont le contenu a été constitué à partir de fragments d'énoncés sentimentaux saisis sur plusieurs *blogues*. Ces ouvrages, totalisant chacun environ 500 pages, sont issus d'une production aléatoire et illimitée qui réalise un document à l'heure, à raison de vingt-quatre par jour. Ceux-ci sont enregistrés dans une base de données et imprimés à la demande, sur le principe de l'autoédition. Cette collection particulière forme une vaste bibliothèque de poésie générative qui n'est ici que partiellement montrée. Dans *Traduction* (2006), la lecture à voix haute d'un même texte — exprimé simultanément en français et anglais, mais énoncé respectivement par des locuteurs dont la langue est opposée à celle qui figure sur le document — cohabite au sein d'une paire d'écouteurs, formant un langage composite dans ce tiers espace de rencontre qu'est ici l'oreille du récepteur. *Their Voices* — réalisée en 2008 avec la participation de Thomas Hueber — met en scène deux cabines téléphoniques dont le combiné diffuse une litanie de sentiments pigés sur *Google* qui s'expriment au « je », récités à voix haute par des automates, l'un féminin et l'autre masculin. Dans *My life is an interactive fiction II_Ma vie est une fiction interactive 2* (2009) — conçue avec le soutien électronique de Samuel Saint-Aubin — il soumet, à distance et par

l'intermédiaire de son Ipod touch, le choix de ses actions au visiteur. Œuvre emblématique de cette fébrilité associative, *La révolution a eu lieu à New-York_The/La révolution took/a eu place/lieu in/à New-York* (2002) fait se côtoyer trois écrans qui s'alimentent à différentes sources visuelles et textuelles du réseau et dont la bande audio, aussi générative, procure un fond sonore qui s'amalgame aux résonances ambiantes de l'exposition. Mues à la fois par des principes régulateurs (la programmation) et aléatoires, ces promiscuités furtives de contenus étrangers les uns aux autres génèrent des microfictions qui se forment et se défont aussitôt, et qui ne peuvent faire sens que dans l'espace expérientiel et subjectif du spectateur, au hasard des synchronies. De ces parcours erratiques, une certaine logique, voire une certaine narrativité subsiste. Mis en crise, les mots, les images et les sons forment un étrange dialecte qui reste somme toute familier, où l'absurde côtoie l'intelligible dans les passages du signe, dans les jeux du langage et le régime des « sens »⁸⁹.

5.1 Transfert et transformation

La technicité constitutive de cet art hypermédiatique se fait étonnamment discrète. L'artiste a dissimulé son attirail technologique pour faire place à une expérience acoustique du réseau — interactive, mouvante, multiple —, où le spectateur se trouve immergé dans un déferlement perceptif chargé d'affects, restituant un monde connu pour la plupart, celui des réseaux sociaux du Web, malgré le chaos et la déroute qu'engendrent les tractations intensives entre les divers médias. Ces manifestations renvoient une certaine réalité tout en instituant une distance par rapport à celle-ci, sous l'action tangible de la médiation technique. Le concept de *remédiation*, tel que définit par Bolter et Grusin⁹⁰, permet de comprendre ces mouvements oscillatoires entre immédiateté et hypermédiateté, entre l'ici et le là, qui implique à la fois la discrétion et l'omniprésence du médium, tel qu'il en est ici le cas. Dans un second éclairage, cette théorie s'attache aussi à illustrer comment, au cours de l'histoire, l'apparition d'un nouveau médium reconduit les principes de ceux qui l'ont précédé, sur un mode et une

⁸⁹ Des images de l'exposition *Flußgeist* se trouvent à l'annexe H. Voir aussi le site de l'artiste. En ligne. < www.gregory.incident.net/project >. Consulté le 29 mars 2012.

⁹⁰ Jay David, Bolter et Richard, Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge & London: MIT Press, 1999, 295 p.

esthétique propre qui les renouvèlent. Cette dynamique a également cours dans *Flußgeist*. Par les modalités projectives et fictionnelles que convoient ses écritures et ses lectures, l'œuvre présente des traits cinématographiques et littéraires, référant plus précisément ici à la forme non linéaire du nouveau récit. Par sa présence et ses effets spectaculaires, momentanés, elle montre aussi des filiations avec les arts performatifs. La culture de l'écran soulève et se mêle à celle du livre et de la scène pour composer une textualité mixte, où se relaient et se télescopent des propriétés numériques et analogiques, virtuelles et actuelles.

Malgré cette *remédiation* qui est effectivement opératoire, il appert qu'un autre principe anime tous ces transbordements, de façon plus fondamentale. Le transit puis l'association aléatoire et éphémère d'éléments empruntés à ce grand répertoire universel que constitue le Web, engagent une activité inventive qui se conjugue à l'infini présent et au futur indéterminé. L'œuvre dialogue libéralement selon l'usage qu'en font les récepteurs, technique et humain en l'occurrence, qui produisent des relations physiques et conceptuelles entre ses labiles énoncés, où certains en observent simplement le défilement parcellaire. Dans *Flußgeist* comme dans *Listening Post*, les régimes de phrases — dont la grammaire acoustique se trouve ici augmentée par l'image — (dé)composent des mondes variables dans la fébrilité de leur enchaînement. Détachés de leur contexte, de leur discours puis écourtés et associés, les propos deviennent fictifs. Allusifs, les mots font images et celles-ci interpellent le spectateur. La cohabitation furtive d'éléments distants mais possiblement compatibles, est susceptible de produire à des niveaux variables et largement subjectifs des moments de sens, des conjonctures de pertinence pour le lecteur. C'est ce que Lyotard appelle *la phrase qui arrive, l'accident passager*, une rencontre significative où s'exprime le sublime, et qui relève aussi, m'apparaît-il, de l'expérience esthétique telle que Rancière l'entend. Pour ces deux auteurs, *l'œuvre de l'art*⁹¹ se manifeste dans le déchainement des facultés, dans cet « immédiat d'une présence sensible [...] dans le travail des mises en scène, réécritures et métamorphoses diverses⁹² ». « La pensée "passe à l'acte", elle "acte"

⁹¹ J'emprunte cette expression à Gérard Genette qui en a fait le titre de son ouvrage *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance*. vol. 1, Paris: Seuil, 1994, 299 p.

⁹² Jacques, Rancière, *loc. cit.*, p. 22.

l'impossible, elle "réalise", subjectivement, sa toute-puissance. Elle jouit du Réel⁹³ ». Dans *Listening Post* comme dans *Flußgeist*, cette pensée imaginative procède d'une interactivité productive, qui relève véritablement des effets de la translation (déplacement physique des énoncés) jumelés à ceux de la médiation (leur mise en présence dans l'espace d'exposition, entre eux puis avec le regardeur) pour produire une action transmédiatique⁹⁴ qui agit littéralement sur les médias et littérairement sur leur contenu, créant ainsi de nouveaux espaces de sens, de nouvelles réalités. Dans ses flux effervescents, différentiels, l'œuvre convoie et convie une multitude de motions translatives, médiatrices, collaboratives et traductrices.

Ces tractations qui composent l'œuvre, sa textualité, son libellé, ses réalités et vérités multipliées, qui ont cours de manière ostentatoire dans le travail de Chatonsky, animent également les trois créations précédentes, à différents niveaux d'échelle et selon diverses modalités. C'est le système du réseau, par lequel les unes procèdent conceptuellement, et auquel les autres s'alimentent directement qui propulse cette énergie allant de rhizomes en efflorescences, de codages en saisies, de virtualités en actualisations, par ruptures et liaisons, pour ramifier le sujet, dé_fragmenter la parole, échantillonner l'entendement, éclater les « sens » finalement, dans tous les cas de figure, en divers degrés d'intensité. Il est le vecteur de tous ces bouleversements sémantiques et sensoriels, de ces médiations techniques, physiques et imaginaires, affectives, perceptives et cognitives, qui opèrent à travers des actes de lecture et d'écriture en ouverture, s'exécutant sur-le-champ puis en différé, chez l'interlocuteur porté par l'intrigue. De cette activité traductrice émane une lexie, un langage, un discours hétérogène. L'enjeu de ces nouages est relationnel, interactif, expérientiel, expérimental. Il s'inscrit dans un projet politique, porté par une poésie in_vraisemblable qui entraîne dans son sillage des pensées, des gestes, des mémoires potentiellement contributives, qui collaborent à la formation, toujours fluctuante, fragmentaire et processuelle de l'œuvre-somme, dont nous sommes.

⁹³ Jean-François, Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du Sublime de Kant*, op. cit., p. 77.

⁹⁴ Pour appuyer cette idée, je m'inspire d'un article publié sur le site NT2, où l'auteure précise ces concepts : « Il est à noter que la remédiatisation, qui s'intéresse au support de l'œuvre, est différente de la transmédiatisation qui, elle, se concentre sur le contenu. La perspective de la première est exclusivement médiatique et concerne les médias impliqués, tandis que la seconde rend compte des contenus traduits. Sandra Dubé, *Le livre en hypermédia*, « Figure du livre ». En ligne. < www.labo-nt2.uqam/recherches/dossier/figures_du_livre >. Consulté le 27 mars 2012.

5.2 Génération acoustique

Yves Michaud, parlant de l'insaisissable situation de l'art actuel, cite Walter Benjamin pour expliquer qu'à « de grands intervalles dans l'histoire se transforme, en même temps que le mode d'existence le mode de perceptions des sociétés humaines⁹⁵ ». En cette ère numérique dans laquelle baignent nos quotidiens, pratiquement à échelle globale, l'omniprésence du réseau — ses outils, extensions, applications, connexions et disjonctions — participe, il me semble, de ces phases qui affectent considérablement les comportements individuels, sociaux et esthétiques. À partir des moyens et des possibilités que permettent aujourd'hui les avancées technologiques, le réseau et ses branchements actualisent et relancent le travail des médiums prénumériques, ayant marqué l'histoire médiatique à leur heure, tels le livre, le cinéma, le téléphone, la radio, la télévision, et qui sont ici inscrits en filigranes, en filiations. Le réseau permet de stimuler les régimes de l'art et de la vie mais vient inquiéter les savoirs, les certitudes et l'histoire. Par ses dynamiques d'échange, de participation et d'appropriation, par ses situations d'immédiateté « hypermédiées », le Web emporte et mélange les temps, les langages, les cultures et les « sens ».

Dans son ouvrage *Qu'est-ce que le virtuel*, Pierre Lévy porte un regard éclairant et positif sur cette actuelle virtualité occupant nos vies personnelles, professionnelles et sociales, qu'il pense comme « [...] la poursuite d'une hominisation continuée. Notre espèce s'est constituée dans et par la virtualisation. Dès lors, la mutation contemporaine peut s'interpréter comme une reprise de l'autocréation de l'humanité⁹⁶ ». Lévy situe l'origine du virtuel à la naissance des langages, qu'il considère comme une virtualisation du présent.

À partir de l'invention du langage, nous, humains, habitons désormais un espace virtuel, le flux temporel pris comme un tout, que l'immédiat présent n'actualise que partiellement, fugitivement. Nous existons. Le temps humain n'a pas le mode d'être d'un paramètre ou d'une chose, mais celui d'une situation ouverte [...] qui cherche à réélaborer constamment une configuration signifiante

⁹⁵ Yves, Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Coll. « Essais ». Paris: Stock, 2003, 204 p.

⁹⁶ Pierre, Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris: Éditions la Découverte, 1995, p. 71.

d'objectifs et de contraintes, à improviser des solutions, à réinterpréter ce faisant une actualité passée qui continue à nous engager [...]»⁹⁷

Cette acception qui lie langage, temps et virtualité est à mettre en relation avec les œuvres de mon corpus, les trois dernières particulièrement. Les mots, les phrases, la textualité qu'elles présentent en fragments semblent émuler le mode d'existence de la pensée, une activité fondamentalement virtuelle inscrite dans les relations temporelles et contextuelles de l'expérience, immédiate et projetée — qui sera éventuellement communiquée par des paroles ou des gestes, tout aussi parcellaires.

Roberto Barbanti l'a démontré plus haut, le médium, en adhérant au vivant, assume ses modalités extérieures d'existence. Ce qui nous ramène à la dimension acoustique de l'œuvre. Jean-Luc Nancy, dans son livre *À l'écoute*, avance à propos que :

le temps sonore a lieu d'emblée selon une toute autre dimension, qui n'est pas non plus celle de la simple succession. C'est un présent en vague sur un flot, non un point sur une ligne, c'est un temps qui s'ouvre, qui se creuse et qui s'élargit ou se ramifie, qui enveloppe. Qui s'étire ou se contracte, etc.⁹⁸

Cette « vision acoustique » cerne assez précisément ce qui se trame ici dans la création, où la notion d'écoute, dans sa double acception d'entendre (ouïr) et d'être attentif, participe fortement de son expérience. Elle relève aussi la puissance sémantique du titre *Listening Post*. Chacune à leur manière, les quatre œuvres engagent des parcours linéaires et non linéaires, individuels et collectifs, par des mouvements virtuels et actuels qui repoussent, relancent et font advenir les mots, les images et les sensations en présence, au présent, en passant peut-être par le passé, ou résonnant après-coup. Pour citer à nouveau Lévy, « le virtuel n'est pas du tout l'opposé du réel. C'est au contraire un mode d'être fécond et puissant, qui donne du jeu au processus de création, ouvre des avenir, creuse des puits de sens sous la platitude de la présence physique immédiate⁹⁹ ». Cette conception signale le plein de

⁹⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁹⁸ Jean-Luc, Nancy, *À l'écoute*, Paris: Gallilée, 2002, p. 32.

⁹⁹ Pierre, Lévy, *op. cit.*, p. 10.

potentiel que porte ici le système transmédiateur de l'œuvre dans ses mouvements de médiation transformateurs, la consistance que peut atteindre leur mémoire vive, fluctuante. Car le réel est toujours virtuellement actif. Dans ce contexte, j'avance l'idée que le régime d'historicité de l'œuvre relève ici d'un ordre du temps acoustique.

SCÈNE 6

TRAITEMENT DE TEXTES

18 mars 2012 : l'œuvre m'éprouve, aux prises avec les problèmes que pose sa mécanique fragmentaire et ses infinitudes. Dans leur ambivalence, ses mots comme ses non-dits me déconcertent. À « essayer » de dénouer les fils entremêlés de ses fibres réseautiques, d'entendre le message qu'elle diffuse entre ses lignes évanescentes, mon attention s'épuise. Trop de fenêtres, de serrures et de motifs. Tant de relations possibles. Mais c'est peut-être ce qui m'attire au fond, cette complexité humaine, trop humaine de l'œuvre qui, malgré ses mouvements radicaux, semble tendre vers le dialogue. Depuis deux jours, je tente de pratiquer le passage qui me fera sortir de cette longue étape de compréhension du dispositif créatif de l'œuvre, pour formuler ma réponse à ses impulsions. Je récapitule, afin de mieux rebondir dans ce travail de saisissement émancipateur. Dans le non-sens de l'histoire, donner un corps à l'expérience.

6.1 Épreuve de révision

La création se présente ici comme une organisation coopérative, où l'artiste instigateur développe, installe et démarre un programme relationnel qui met en présence une communauté de subjectivités générant une pluralité d'énoncés (écrits, visuels et/ou sonores), une textualité fragmentaire, fugace et hétérogène, incidemment dissensuelle. L'articulation « je-nous » — relation constitutive de la création, de l'auteur, du lecteur, de leurs rapports réciproques — qui est mise à contribution, enrichit l'œuvre non sans créer de tensions, sachant que la cohabitation des mots, des idées, des individus entraîne autant de complicités que de tensions. Mue par des stratégies de détournement, de transposition et de

traduction faisant émerger une multitude de propos sur un mode imprévisible, l'œuvre, prolixe, fait entendre une voix libre, plurielle, qui s'édite par frottements, rencontres et chocs des « sujets ». Son corps, social, forme une vaste communauté syncrétique à teneur idiosyncrasique, assemblée pour exposer des idées, en débattre, en produire, sur un mode partial et disruptif. Sa poésie concrète s'exprime au subjectif composé. Évoluant entre les mots, les images et le son, inscrivant leurs résonances dans un réseau de « sens », mêlant les affaires de l'art et de la vie, les disciplines et les cultures, dans leurs intervalles relationnels, ces projets brouillent les régimes en cause pour créer un langage acoustique qui s'appréhende sur un même mode exploratoire. Au cours de ce premier acte d'essai, cet état s'accroît d'une œuvre à l'autre par des portées dialogiques de plus en plus sauvages — fragmentées, différentielles, survoltées —, et exponentiellement sensorielles, une dynamique qui en augmente la puissance esthétique. La diégèse de l'œuvre, le monde qu'elle évoque et qu'elle raconte à travers ses événements, incarne le *Zeitgeist*, l'histoire en cours, celle en train de se faire, dont la mémoire s'éclate et s'écrit au présent composé, dans la fracture, la prolifération et l'évanescence de ses informations et de ses actualisations. La création s'affaire ici à écrire une véritable anthropologie du présent.

De ce *corps-monde*¹⁰⁰, je perçois l'appel à un partage entre les « sujets » en présence, aussi inégal soit-il, une motion pour une certaine décentralisation et démocratisation des pouvoirs de la création, de la réception, de leur relation. Une valeur est manifestement accordée à la liberté d'impression et d'expression. Un regard critique est aussi porté, il me semble, sur les valeurs d'unicité et d'originalité qui paramètrent traditionnellement la création et une pensée/pratique alternative est proposée afin d'élargir ces cadres pour vitaliser l'œuvre. Par son intelligence différentielle qui évolue entre culture, nature et technique, pluralisant la vision et l'entendement, l'œuvre vient aussi mettre en cause les acceptions logique et omnisciente du savoir, indiquant ainsi d'accueillir la perception, l'affect et l'intuition dans les processus de connaissance du « sujet ». Le parti pris n'est donc pas neutre. En déléguant la création au programme et à ses lecteurs — qui chez Calle est d'abord le groupe des cent sept femmes, qui dans *Listening Post et Flußgeist* est avant tout l'utilisateur du Web qui collabore à l'œuvre à son insu, qui chez Holzer est ce « je » de l'artiste où se bouscule un « nous » social

¹⁰⁰ J'emprunte cette expression à Anne Cauquelin, dans son livre *À l'angle des mondes possibles*, Paris: PUF, 2010, 202 p.

mais anonyme, qui dans tous les cas de figure est par la suite le spectateur — l'artiste initiateur pose l'œuvre et l'auteur comme non autoritaire, non exclusif et non unitaire. S'en remettant aux principes hasardeux de la rencontre puis soumettant la création au caractère instable de la machine et de l'homme, il charge leur subjectivité, leur labilité, leur différence d'un pouvoir créateur. En tablant sur des principes de récupération et de réemploi d'« objets » existants, il inscrit la création dans une économie du réenchâtement. En usant de la stratégie du fragment, il inquiète aussi l'histoire, brisant sa ligne chronologique et enchevêtrant le récit. En recourant à des principes performatifs, il en exprime la perpétuelle actualité. De sorte que la création travaille les systèmes — artistique, historique, communicationnel et sémantique —, de l'intérieur, jouant sur les seuils de leurs paramètres pour les émanciper. Ce projet s'inscrit dans le politique de l'expérience esthétique, de la lecture, qui procède autant de l'engagement que de la défection.

Dans les traverses de ses régimes turbulents, le sens est ce qui fuit mais ce que l'œuvre cherche aussi, c'est le message paradoxal, le signe qu'elle envoie à ses différents interlocuteurs. Ces œuvres sont des ensembles non autoritaires qui délèguent du pouvoir à leur auditoire, celui de les saisir dans l'espace et par le prisme de leur expérience. Polysensorielles et polysémiques, elles sont de puissants émulateurs d'expression. Les mobilités et le foisonnement qui les animent sollicitent fortement ses différents acteurs, les interpellent de surcroît par des énoncés affectifs et intelligibles a priori (lettre de rupture, truismes et autres propos à teneur sociopolitique, conversations du Web, etc.). Ce langage « ordinaire » participe très certainement des stratégies créatives de l'œuvre. Véritables interfaces relationnelles, les énoncés font images et celles-ci disent quelque chose, par médiations projectives, mémorielles et fictionnelles. Dans ces créations où se jaugent différents registres expressifs (textuels, visuels, sonores) et identitaires (individuels, collectifs), issus de régimes perceptifs, affectifs et cognitifs hétérogènes, il m'apparaît clair que c'est le langage qui est à problématiser : soit les tonalités du dire et du faire, de la parole et du geste traduisant les visions et les entendements, les savoirs élargis qui conditionnent autant l'émission que la réception, la création finalement. Prise dans sa singularité, la matière langagière est en soi complexe, Lyotard l'a bien démontré. Ici, déployée et pluralisée sur un mode hétérogène et parcellaire, contextuel et performatif, cette dynamique devient paroxystique, évoluant au sein d'une communauté créative en constante dé_régulation, dont le langage signifie plus qu'il ne représente. C'est l'objet de mon hypothèse sur le jeu des langages, comme nervure des principes politiques et poétiques de l'œuvre, troublant les protocoles de lecture, de la traduction et

incidemment de l'écriture — au sens d'inscription — pour créer une esthétique de la réception qui draine vers l'extérieur les modalités internes de son texte, le gardant ainsi créatif.

Ce langage acoustique au riche vocabulaire qui est celui de l'œuvre, installe une intrigue qui libère et convie l'imaginaire, qui invite à l'œuvrer pour habiter son « monde », pour être dans sa vie. On ne sort pas de ce dispositif dialogique, je le réalise, à moins de rompre la communication, de s'en désintéresser, d'en démissionner : artiste/auteur, acteur et spectateur, une foule de lecteurs qui participent, à travers la présence de leur lecture, en divers temps et lieux, à poursuivre la mémoire de l'œuvre, ses réalités et ses vérités. Processuelle, évolutive, performative, la création s'expérimente en actes, dans les fragments et les fictions de ses actualisations, de ses appropriations. En activant certains des nombreux liens qui apparaissent dans sa textualité, le lecteur devient un développeur définissant de son contenu. Maintenant que j'y repense, que je repasse dans mon texte, ce qui était pressenti dès *Prenez soin vous* à travers la pensée Fourmentraux, s'est confirmé avec les idées de Cauquelin, Rancière, Lyotard, Shaeffer, Barbanti, Lévy, Nancy, ainsi que Bolter et Grusin.

Marshall McLuhan, penseur du médiatique des premières heures, envisageait déjà, au beau milieu du siècle dernier, un citoyen actif au sein d'un village global et privilégiait la performativité acoustique du langage à la linéarité de l'écriture. Il a concentré cette pensée dans un énoncé phare de l'histoire des médias, *The Medium is the Message*, ayant donné lieu à un livre tout aussi mythique qui en porte l'intitulé¹⁰¹. L'histoire dit qu'une erreur typographique s'est glissée dans le titre lors de l'édition, une petite faute différentielle de voyelle qui a transformé le « Message » en « Massage », venant renforcer le sens engagé. L'œuvre met ici cette philosophie en pratique pour plonger l'interlocuteur dans une voûte sensorielle dont participe la sémantique, le situant au centre de la conduite d'une expérience contextuelle, ouverte sur les possibles du « sens », au sein d'une écologie médiatique faisant se côtoyer des principes analogiques et numériques. Moins significativement dans *Prenez soin de vous*, mais véritablement à partir de *For Chicago*, l'exploration de l'œuvre devient plus physique, amplifiant la sensorialité du médium, apportant une tension entre le contenu des phrases — dites, écrites et imagées —, leur visualité et leur sensorialité, puisque défilant sur le seuil de l'entendement. Ces

¹⁰¹ Marshall McLuhan, Quentin Fiore, *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, New York/Toronto: Bantam Books, 1967, 160 p.

débordements font fuir et faillir la compréhension et la mémoire. En son tout, l'œuvre est invisible, indicible, ce qui la fait sublime. Il est pratiquement impossible de la retenir. L'expérience, même *in situ*, est vite réminiscences. Ce qui ressort, ce qui reste de sa visite est de l'ordre de l'évocation ou du concept. Ou d'un projet à poursuivre.

6.2 Actualisation

L'œuvre, son énergie, son intrigue persistent en moi, manifestement. Mais en tant que lecteur-traducteur-scripteur de ses motifs et motivations, elle me pose une question d'éthique. Et si je me trompais quant à ce message ambigu, anguleux — à supposer qu'il y en ait un — que l'œuvre tente de communiquer? Et si elle m'invitait simplement à jouir de son spectacle, dans l'immédiateté de sa présence, au lieu de m'inciter à la penser rétroactivement, pour mieux la saisir? Dois-je l'écrire, et par le fait même l'enregistrer, ou bien la laisser vivre, la conserver dans ma mémoire? Devrais-je poursuivre son histoire, l'y faire entrer ou ne pas la documenter? Dois-je en garder une expérience individuelle ou la partager, l'inscrire, m'y inscrire, pour perpétuer son travail, ses révolutions? En d'autres termes, donne-t-elle à vivre, à lire ou à écrire à ses interlocuteurs? Tout cela est-il à l'avenant avec son contrat relationnel?

En toute conscience, les prémisses d'une position sont déjà formulées à travers la réflexion progressive et cumulative de ce premier volet, dédié à la lecture, qui visait à saisir le dispositif créatif des œuvres. Mais avant de les déterminer davantage, il me semble judicieux d'interroger la pertinence de cette mission au regard du contexte particulier qu'elles présentent. L'activité de *Listening Post* et de *Flußgeist*, inscrite dans un présent furtif, ne semble pas s'adresser à la postérité. *Prenez soin de vous*, malgré une certaine stabilité et une meilleure accessibilité à ses contenus complexifie le travail d'appréhension par son ampleur. *For Chicago*, tendue entre ces deux postures, figure un propos pratiquement imprenable. Ces œuvres sont des systèmes « emporte-voix » qui discutent dans le chaos et l'interférence, certes, mais qui adressent tout de même un certain propos, qui pourrait être celui d'un présent en constant devenir, en traduction perpétuelle, tout comme celui d'un pur potentiel à laisser en suspens, sans finalité ni réalité, à garder dans l'ombrage du souvenir, sous le couvert fuyant de l'expérience. Prise entre le visible, le lisible, l'audible et le dicible, on peut penser que l'œuvre est un

évènement à vivre sur le moment, de l'intérieur, et qui se passe de toute explication qui viendrait briser son cycle indécidable. On peut aussi bien continuer de l'envisager comme un dispositif dialogique qui cherche à stimuler la conversation, dans l'espace et la temporalité étendus de l'état *a priori*, de la présence *in situ* et des mouvements d'idées postérieurs à sa rencontre. Au travers des brèches que l'œuvre pratique dans les systèmes, j'entrevois un langage, un discours politique, une forme d'activisme qui prônent, il me semble, une écologie de la lecture et de l'écriture en actes : démocratique, participative, souveraine, mais solidaire. Au travers de ses lignes, dans ses glissements, je perçois le désir, aussi nébuleux, brisé soit-il, d'une transmission en quête de réception.

Le bruissement dénote un bruit-limite, un bruit impossible [...] Et la langue, elle, peut-elle bruire? Parole, elle reste, semble-t-il, condamnée au bredouillement ; écriture, au silence et à la distinction des signes : de toute manière, il reste toujours trop de sens pour que le langage accomplisse une jouissance qui serait propre à sa matière. Mais ce qui est impossible n'est pas inconcevable : le bruissement de la langue forme une utopie. Quelle utopie? Celle d'une musique du sens. Bruissante, confiée au signifiant par un mouvement inouï, inconnu de nos discours rationnels, la langue ne quitterait pas pour autant un horizon de sens : le sens, indivis, impénétrable, innommable, serait cependant posé au loin comme un mirage... le point de fuite de la jouissance. C'est le frisson du sens que j'interroge en écoutant le bruissement du langage — de ce langage qui est ma Nature à moi, homme moderne¹⁰².

Voilà sensiblement résumé par Roland Barthes, avec plusieurs années d'avance, les enjeux du langage qui hantent ce mémoire, les motifs et motions qui l'animent, ce que je sonde ici dans l'œuvre. Dans ses bruissements, celle-ci est peut-être insaisissable, mais l'entendre et la dire n'est pas infaisable. À l'écoute de ses vertiges, en utopiste pragmatique, je reste dans son dispositif. Je persiste et signe ma traduction de sa partition imprécise, par la mire de mon horizon d'attente et de sens, de mes fragments d'expérience. Je réponds — *I reply* — à son message, celui que je perçois, joignant ma voix aux battements de son cœur, à contrecourant, ralentissant et étirant le mouvement, pesant les mots mais empruntant son mode subjectif, pluriel et parcellaire, pour sillonner son sujet d'un regard nécessairement discriminatoire. Car traduire, c'est toujours un peu trahir le texte source, dans les pertes et les gains de son entendement. Mais c'est aussi collaborer, en complicité, de connivence avec

¹⁰² Roland, Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques 4*. Paris: Seuil, 1993, quatrième de couverture.

celui-ci pour en produire une version personnelle. Sublime imperfection de la traduction, qui garde le texte et le langage vivants.

Puis après tout, lorsque l'on trouble les gens et l'ordre des choses, il faut s'attendre à être bousculé à son tour. Devant cette multitude en cause, devant les dédales sémantiques que l'œuvre me présente, continuant ma lecture, je prends position et campe ma posture, malgré l'incertitude. Je poursuis la création en faisant évoluer ma cause, en toute conscience. Ma communauté, ma langue est l'écriture, de celle qui dit en faisant, dans le (dé)partage. Ma figure sera la transécriture, incluant la lecture dans les processus de l'écriture, ces deux pratiques étant à partir d'ici fondamentalement complémentaires, s'entraînant l'une et l'autre dans une boucle interactive. Mon projet et sa suite se dessinent. Je le forme dans l'acte de traduire, activant certains liens du réseau de l'œuvre pour tracer un parcours, une histoire possible parmi tant d'autres. 8 mai 2012 : pratiquement cinq mois se seront écoulés entre l'introduction du mémoire et la fin de cet acte. Le mémoire est toujours actif, sujet à définition.

ACTE 3. SCÈNES D'ÉCRITURES

QUAND LIRE, C'EST FAIRE ET DIRE ¹

PERFORMER LE TEXTE

¹ L'expression est une contraction du principe que Stanley Fish met de l'avant dans son ouvrage *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris: Prairies ordinaires, 2007, 144 p., et de celui que John Langshaw Austin développe dans son livre *Quand dire c'est faire*, Paris: Seuil, 1970, 183 p. — le premier concept faisant signe à l'autre, qui lui précède dans le temps. Cette notion pragmatique vient cerner les énoncés qui installent un état de fait. Dans le cas qui nous occupe, ce passage à l'acte opère à travers une lecture qui s'exprime, qui prend forme dans le « réel ».

Jeux de corps, jeu d'esprit : jeu d'ensemble. Dans le deuxième acte du mémoire, je me suis attachée à cerner le dispositif créatif de l'œuvre, qui entraîne ses lecteurs — toutes catégories confondues, tant ceux impliqués dans le travail de conception du dispositif que dans l'interaction avec l'interface — dans un réseau sémantique et sensoriel qui se manifeste par un jeu de langages intérieur et/ou extérieur, polyphonique. Dans ce troisième acte, mon attention se porte sur la matérialité de cette activité qui détermine l'œuvre, lorsque la lecture active les liens du texte et ce faisant l'actualise, c'est-à-dire le moment où elle se fait écriture. Virtuellement, lire c'est déjà faire, dès lors que ce travail implique une traduction, même si ces tractations avec le texte restent dans l'état invisible de l'imaginaire. L'écriture rend tangibles les manipulations qui découpent l'œuvre et son histoire par touches, par ajouts et retraites sélectifs. Cette expression corporelle est un engagement formel du lecteur dans le texte, une manœuvre inscrite dans une conduite « intéressée », vigilante aux occasions qu'il lui présente. Cette activité implique des tractations physiques et imaginaires, où le travail de la main s'ajoute à celui de la voix, de la vue et de l'écoute, manipulant les mots, les images et les sonorités de l'œuvre pour générer le sens au sein d'un corps d'expériences, faisant varier un texte qui se donne déjà à lire et à agir en multiple.

Dans la scène précédente, l'écriture, abordée en creux, rôdait dans les parages de la lecture, celle-ci étant la partie discrète, non dite, du processus de création. Lecture et écriture étaient deux modes de réception, éventuellement complémentaires, deux manières d'être à l'œuvre si je puis dire, tout comme virtualité et actualité, procédant de ces principes en fait. Ces deux actes étaient à penser ensemble, mais différemment. Ce qu'il m'intéresse ici d'examiner, c'est le temps et l'espace de la réception où la lecture converge et émerge dans l'écriture, lorsque le lecteur devient scripteur. À partir d'ici, c'est donc par le vecteur transactionnel de l'écriture que je considère le travail de la communauté de lecteurs à l'œuvre, qui deviennent acteurs en performant sa textualité, par manipulation et appropriation tangible de ses contenus. Ce lecteur usager, actif « à la lettre », contribue à la vie de la création, il collabore à sa mise à jour, voire la bonifie en y ajoutant des « liens » imprévus, inusités.

Il y a des textes qui invitent à une lecture passive en nous amenant à les balayer du regard plus qu'à nous y investir, certains donnent à voir, d'autres à vivre, à réfléchir ou à agir. En d'autres termes, les textes peuvent être vus, lus ou traduits, et dans ce dernier cas, de manière vécue, dite ou écrite. Dans le cadre des œuvres investies, tous ces états de lecture sont possibles. Ils peuvent d'ailleurs se

côtoyer, se succéder, même se croiser. Par leur configuration réseautique et interactive, faisant intervenir une textualité mixte sur un mode non linéaire et associatif, ces créations appellent il me semble des manœuvres de lectures contributives. De la lecture à l'écriture, il y a un pas à franchir et c'est celui de l'actualisation du scénario par le geste ou la parole, où le discours intérieur se manifeste et passe à l'acte. Ou lorsque la lecture passe de la récréation à l'action. L'écriture implique un travail du corps de connivence avec l'esprit, et constitue une intervention formelle dans le tissu de l'œuvre, dans le réseau de ses motifs. Poser l'écriture, c'est envisager la navigation du lecteur dans la perspective d'une visualisation qui rend manifestes les liages de son récit. C'est penser son activité sous l'angle d'une conception subjective de l'histoire, du script, de l'œuvre.

De cette prévalence accordée à l'écriture, une question émerge : sous quelle égide penser ce travail de lecture scripturale, dans le contexte fragmentaire et acoustique — interactif, mouvant, multiple — des œuvres investies, dont les propos filent sous le regard, fuyant l'entendement? Au terme de l'acte précédent, il s'est avéré que les mouvements de translation associés à ceux de la médiation et de la traduction entraînaient une activité transmédiate, agissant à la fois sur le contenant et le contenu pour susciter de nouveaux espaces de « sens ». Afin de cerner les cycles d'écritures endogènes et exogènes du dispositif — soit son interactivité interne, mise en branle par l'auteur-amont, l'artiste initiateur du projet, puis externe, celle des manipulations du lecteur, de l'auteur-aval avec l'interface² —, il manque à cette perspective conceptuelle une approche pragmatique qui cerne l'action concrète des interventions qui font fluctuer la création. Il s'agit de définir comment et par quelles modalités l'écriture s'effectue. Cette activité relève des manœuvres physiques et imaginaires d'une textualité fébrile évoluant dans un environnement hypermédiate, elle opère à travers une lecture que l'on peut qualifier de performative, expérientielle et exploratoire, qui pratique des ouvertures et des fermetures sur les « réalités » du texte. En somme, c'est le performatif de l'écriture que je tente ici de saisir, le processus actif où le corps s'exécute et passe à l'acte, et ce faisant, par cette actualisation, re compose la création. Et c'est sous l'égide de l'usage esthétique que j'aborde les motions qui l'animent et la déterminent. L'écriture dont il est question dans ce troisième acte concerne plus particulièrement celle qui a cours dans la phase évolutive de l'œuvre, qui correspond au troisième

² J'emprunte les termes endogène et exogène puis auteur-amont et auteur-aval au livre suivant : Edmont, Couchot, Norbert, Hillaire, *L'Art numérique*, Paris: Flammarion; 2003, 260 p.

niveau d'enchâssement de la création hypermédiate tel que formulé par Fourmentaux, relatif à l'autonomie du contenu, à son appropriation par l'interacteur en prise avec l'interface, une « alteraction » qui poursuit la réalisation de l'œuvre. Elle coïncide ainsi avec l'activité exogène au dispositif. Je garde tout de même en tête les actes d'écriture qui se passent à l'interne, puisque ces deux phases de création s'ensuivent et procèdent toutes deux d'une lecture interactive.

SCÈNE 7

MANOEUVRES

7.1 La lecture au corps : un langage technique

Dans son livre *Le texte et la technique. La lecture à l'ère du numérique*³, Samuel Archibald s'intéresse aux formes textuelles ayant émergé dans la foulée des montées technologiques, investiguant les enjeux et défis qu'elles posent à la lecture. L'ouvrage dans son ensemble est fort stimulant : dans un premier volet nommé *Théories*, l'auteur apporte des repères importants sur l'histoire du texte et les différentes figures paradigmatiques qu'il a pris, tantôt technophile ou technophobe mais toujours fortement idéologiques, principalement au cours du vingtième siècle jusqu'à aujourd'hui. Dans la seconde partie intitulée *Tensions*, il poursuit cette réflexion en pratiquant la lecture de trois œuvres littéraires contemporaines, des fictions emblématiques de ce que l'on nomme les nouvelles textualités. Le cœur de sa problématique tient à ce que la matérialité du texte — une dimension pragmatique peu réfléchie en tant que telle, pour ainsi dire occultée — nécessite plus que jamais d'être prise en compte et intégrée aux théories de la lecture, avec la venue du numérique dans le champ de la littérature. Il est vrai que ce type de création sollicite le lecteur pour qu'il interagisse avec le texte, qu'il le manipule, qu'il navigue physiquement dans son espace en prise avec ses éléments, activant ses liens, les associant les uns aux autres pour créer son propre parcours. Archibald souligne que :

³ Samuel, Archibald. *Le texte et la technique. La lecture à l'ère des médias numériques*. Montréal: Le Quartanier, 2009, 310 p.

Le choc du numérique rappelle l'existence immémoriale de cette médiation technique, d'une matérialité du langage, de la culture et du texte.⁴ « [...] les médias numériques posent le défi de la matérialité des supports, d'intégrer celle-ci, traditionnellement insignifiante, à la langue que parle le texte, de faire interagir la manipulation de l'œuvre et l'interprétation du texte.⁵

Et comme il le précise plus loin, « l'interaction lectorale n'est pas, hors du cyberspace, une métaphore, mais une réalité⁶ ». Effectivement, notre corps est toujours médiateur dans l'expérience de la lecture, que le texte soit analogique ou numérique, et celui-ci possède toujours une réalité matérielle, même quand il demeure virtuel. Les idées d'Archibald sont pour moi d'un grand intérêt, car elles viennent répondre à plusieurs questions et enjeux soulevés dans l'acte précédent, placé sous le principe esthétique de la lecture, dont la portée s'élargit dans le présent acte à la collaboration systématique de la lecture avec l'écriture. Qui plus est, Archibald pense l'arc lectoral comme une activité qui enchâsse manipulation, visualisation et interprétation. Il envisage le texte comme un processus autant qu'un résultat, comme un objet de tensions qui « affecte » le lecteur et ses mouvements de lecture. Les dispositifs hypertextuels — mixtes, processuels, tensionnels — dont il fait état et qu'il investit dans la seconde partie de son livre, sont par ailleurs à mettre en relation avec le système hétérogène, fluctuant, dissensuel des œuvres de mon corpus.

En lisant son ouvrage, il m'apparaît que je peux placer les quatre créations de mon corpus sous l'égide de l'hypertexte, procédant d'une même logique fragmentaire, tabulaire, non linéaire et associative, reposant sur un principe d'écriture ouvert et hasardeux, où le lecteur en action explore un texte fragmenté et compose, par ses manœuvres, un parcours subjectif. Un premier argument en faveur de cette position s'appuie sur un passage du livre où Archibald marque la différence entre hypertextualité et textualité : « l'hypertextualité représente, sous bien des aspects, le contraire de la textualité : elle est un rapport linéaire entretenu avec des contenus tabulaires, là où la textualité est un rapport tabulaire

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

entretenu avec des contenus linéaires⁷ ». Au regard de cette démarcation, j'envisage désormais les quatre œuvres sous le régime de l'hypertexte — en gardant à l'idée que l'on pourrait aussi développer une relation tabulaire avec leur contenu fragmentaire. Pour l'instant, ce qu'il m'importe de préciser c'est que la textualité, qui était l'objet de la lecture dans l'acte précédent, bascule du côté de l'hypertextualité dans celui-ci. Par ailleurs, en considérant la définition de l'hypertexte qui figure au glossaire développé par le groupe de recherche *Nouvelles Expériences de la Textualité* (NET)⁸, auquel Archibald collabore, je réalise qu'on distingue les hypertextes contenus et des hypertextes in-finis ; l'espace du premier étant circonscrit bien qu'imprenable dans son entièreté ; le second ayant des ramifications extérieures à portée indéterminée, leur comportement respectif étant par ailleurs imprévisible, tributaire des agissements du lecteur. Cette double catégorisation fait écho à celles sous lesquelles j'ai placé les œuvres de l'acte précédent, *Prenez soin de vous* et *For Chicago* étant des projets au contenu déterminé, mais dont le potentiel de « sens » est expansif, les projets *Listening Post* et *Flußgeist* étant conceptuellement définis, mais dont l'accomplissement est « pratiquement » infini, leur contenu inconnu et aux sources multiples étant par ailleurs fondamentalement indéterminé. En outre, l'hypertexte peut être exclusivement constitué de texte ou présenter une aire de signes faisant intervenir des mots avec des images, du son et/ou des animations, ce système hypertextuel étant appelé un hypermédia⁹. Partant de cette nomenclature, j'envisage donc *Prenez soin de vous* et *For Chicago* comme des hypertextes contenus, et *Listening Post* et *Flußgeist* comme des hypertextes in-finis, que le lecteur appréhende dans tous les cas de figure par une navigation nodale, de nœud en nœud.

⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁸ Hypertexte : Texte ou système textuel non-séquentiel dans lequel l'utilisateur effectue lui-même les liaisons entre les fragments, en cliquant sur des liens, sans connaissance préalable du texte dans sa globalité. Vu sa nature agglomérative et associative, un hypertexte peut très bien n'avoir aucune frontière spatiale définie. Des hypertextes de fiction ou critiques sont de bons exemples d'hypertextes contenus, alors que des bases de données avec liens externes et, à la rigueur, le Web en entier, sont des hypertextes in-finis. En ligne < <http://www.er.uqam.ca/nobel/r16250/net/glossaire.html> >. Consulté le 6 juillet 2012. Cette définition se trouve dans le glossaire du groupe de recherche NET < <http://www.er.uqam.ca/nobel/r16250/net/index2.html> >, sous l'onglet « Aide » du site.

⁹ Hypermédia : Système hypertextuel où le texte n'est pas le seul régime médiatique et sémiotique présent ; hypertextes contenant des images, des séquences animées, une bande-son, etc. *Ibid.*

Il est entendu que ces œuvres ne sont pas matériellement affectées par les manipulations du lecteur, bien qu'elles l'engagent physiquement, « sensoriellement », dans l'étendue de leur dispositif immersif. Quoique si l'on part de l'idéologie de Jacques Derrida, à savoir qu'« il n'y a pas de hors-texte¹⁰ », penser l'activité du lecteur ici à l'œuvre en terme d'activation des nœuds que présente l'hypertexte, de manipulation de ses fragments et donc de son histoire, devient possible. Dans cette optique, l'œuvre n'a pas de cadre, elle est constitutivement immersive — Archibald note à cet effet que sur support hypertextuel, la spatialité devient immersive : on lit un texte, on navigue *dans* un hypertexte [...]»¹¹ —, son expérimentation est évolutive dans l'espace et le temps, voguant de virtualisations en actualisations. Il revient au lecteur d'en déterminer les limites, ou pour reprendre les termes d'Archibald *d'en éprouver la clôture*, d'arrêter ou de poursuivre sa navigation, la création de liens, dans les « lieux » qu'il désire, le cas échéant, chaque nœud constituant autant de fenêtres ouvertes sur un monde variable, qui se lit, s'écrit et se refait au gré et au fil de chaque lecture. Cette expérience se produit dans l'espace d'exposition et potentiellement, elle se déploie dans une temporalité et un espace étendus dont les paramètres sont indéterminés. Aussi, dans un second saut hypothétique, qui s'ajoute et prolonge le premier relatif au jeu de langages, ainsi que la réflexion amorcée sur l'œuvre réseau, je considère désormais ces œuvres en tant qu'hypertextes étendus¹² dont le travail de génération se poursuit dans le contexte de la réception et au-delà de la situation de présentation, par l'usage d'un lecteur encore plus libre de ses actions. C'est de cet emploi de la lecture qui se fait écriture dont il est ici question, de cette indéterminable effectivité de l'œuvre qui lui confère son efficacité esthétique, telle que le conçoit Rancière. La création donne ici matière à un jeu scriptural volontaire qui exacerbe l'expérience et les potentialités de son histoire. Elle propose sciemment au lecteur d'en effectuer un

¹⁰ Samuel, Archibald, *op. cit.*, p. 256, citant Derrida, dans son livre *De La Grammatologie*, p. 227. L'auteur accorde une attention particulière à Derrida dans son histoire du texte, notamment au chapitre 2, intitulé IMAGE/ÉCRITURE.

¹¹ *Ibid.*, p. 139.

¹² J'emprunte cette idée d'hypertexte étendu à l'ouvrage suivant : Isabelle Kryzywkoski, *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIXe au XXIe siècle*, Grenoble: ELLUG, Université Stendhal, 2010, p. 93 : « [...] reposant sur le principe d'une « écriture non séquentielle », l'hypertexte oblige à se préoccuper des stratégies de lecture (il peut fonctionner par le passage d'un bloc à un autre — la « navigation » — ou par le renvoi dans un espace à *n* dimensions — « hypertexte étendu »).

parcours subjectif, d'y entrer et d'en sortir à l'endroit et au moment, qui lui convient, en temps et « lieux » appropriés. Son dispositif créatif est à la disposition de ce dessein. En considération de cet hypertexte étendu, je propose aussi de remplacer le terme production principalement utilisé jusqu'ici, par celui de génération, qui cerne plus justement l'activité traductrice de la lecture, l'actualisation de ses réalités en écriture.

Partant de mon corpus d'œuvres et des idées d'Archibald sur la lecture, je cherche ici à formuler des pistes de réflexions sur la pratique de l'écriture en contexte hypermédiate. Car les œuvres qui relèvent de ce régime de création, tout comme elles posent un défi à la lecture et à sa théorie, en posent aussi à l'écriture. En considérant les enjeux de la matérialité du support, Archibald approfondit la relation complexe des lecteurs aux productions de notre ère médiatique et ce faisant, il actualise les concepts de texte et de lecture pour arriver à une conception propre au monde numérique et à son esprit. C'est ce que je tente de faire pour l'écriture, en m'inscrivant dans le prolongement de sa pensée.

7.2 Re_tracer le passé, saisir le présent

L'hypertextualité telle qu'elle se présente aujourd'hui s'inscrit dans une faste histoire du texte, côtoyant de près l'écriture, qu'Archibald retrace et commente en pointant la double dimension occultée par celle-ci, liée à sa problématique et à laquelle il tente de remédier : la matérialité du texte et la manipulation qu'elle engage dans l'acte de lecture. En survolant les grandes lignes de cette histoire revue par l'auteur, je donne un panorama historique et des filiations à mon projet autrement ancré dans le temps actuel, je donne des assises théoriques et pratiques à ma réflexion sur l'écriture. Mon objectif, qui est aussi un défi, est ici de dégager un essentiel de cette topographie exhaustive que trace l'auteur, en tentant de ne pas trop simplifier la complexité qu'il investit. Il s'agit d'envisager sa pensée sous l'angle de mon champ d'intérêts, l'écriture, de la découper par ma lecture afin d'éclairer mon propos, question de ne pas reprendre une histoire qu'Archibald a par ailleurs su synthétiser et actualiser, en la développant tout de même.

En amorce de sa réflexion, Archibald relève deux grands courants idéologiques sous lesquels le texte s'est vu considéré au cours du vingtième siècle, qui s'opposent sur le principe mais se recourent en

quelques points. L'un, philologique, d'esprit structuraliste, inscrit fondamentalement le texte dans le langage et considère celui-ci comme une construction déterminée et autonome, son sens étant ainsi immanent, clos, autoritaire. L'autre, sémiotique, plus conceptuel, déborde du cadre linguistique pour s'étendre à des champs autres que sémantiques. Cette posture poststructuraliste témoigne d'une dématérialisation, d'une interdisciplinarité, d'une indétermination du texte, d'une ouverture de l'écriture et conséquemment de la lecture avant l'heure, sans que cette dernière soit ainsi nommée. Elle défend une vision plus démocratique et subjective du texte, une certaine mobilité créative et réceptive. Archibald avance que le texte philologique est réactualisé *par* les nouveaux médias — ébranlant le régime autocratique qui le fonde en explosant ses limites et ses possibilités, par le langage hypermédiatique notamment, l'obligeant à se renouveler — alors que le texte sémiotique fait l'objet d'un renouvellement *pour* le numérique — qui poursuit les ouvertures pratiquées sur le texte avec les moyens qui sont les siens, faisant intervenir des contenus hétérogènes sur un mode labile et fragmentaire, par médiations techniques, physiques et imaginaires. En somme, les œuvres numériques excèdent et stimulent les paradigmes philologique et sémiotique, les confrontant à une dialogique qui entraîne le corps et la technique dans des manipulations physiques et sémantiques, un travail sensoriel et sémiotique où le langage persiste et signe comme principe essentiel de l'interaction, permettant la relation entre les sujets et les objets à l'œuvre, jetant des passerelles entre diverses disciplines. Petite parenthèse pour dire que l'intégration des technologies numériques dans le champ artistique a de fait ravivé des idées issues de la linguistique, notamment un concept phare de la philosophie du langage ordinaire *Quand dire c'est faire*, formulé par John Langshaw Austin¹³ et maintes fois repris et adapté depuis, pointant le caractère performatif de ces énoncés qui par le fait d'être dit opèrent une transformation dans le réel. Dans les scènes qui suivent, j'approfondirai ce principe qui, on le remarquera peut-être par les sous-titres des actes de ce mémoire, sous-tend ma réflexion.

Pour rester dans le cœur du propos d'Archibald, ce que l'auteur fait ici ressortir, c'est la nécessité de revoir les conceptions du texte au regard du paradigme numérique, en évitant l'écueil logocentrique, technophobe ou technophile dans lequel il s'est trouvé confiné depuis le dernier siècle, dans la foulée de la montée technologique. Tel est le projet de l'auteur, qui s'attache ensuite à approfondir la philosophie poststructuraliste et la doxa hypertextuelle, qui ont une histoire ensemble, une filiation

¹³ Cette référence figure déjà en note 1 du présent acte.

forcée et pour le moins mitigée ayant pris forme dans les années soixante — force de l'âge de la première qui coïncide avec les explorations hypertextuelles initiales, la vague du numérique ayant véritablement émergé dans les années quatre-vingt. Les théories médiatiques (étude des modes de transmission des messages, de la médiation des contenus), médiologiques (étude des médias et de leur impact sur la société) et sémiologiques (étude des processus de signification) se sont aussi développées dans la foulée de cette évolution technologique, notamment celle de l'hypertexte. Il importe de mentionner que la réflexion d'Archibald s'inscrit quant à elle dans un courant fécond au Québec depuis les années quatre-vingt-dix, celui des théories de la lecture et de la spectature¹⁴, qui cherchent à saisir les processus du lecteur à l'œuvre, ce qui influence et conditionne ses actes, élargissant la notion de lecture à celle de spectature pour inclure les expériences cinématographiques ou celles qui relèvent du spectacle. Archibald stimule ainsi les pensées existantes sur le texte, la lecture et la technique, leurs principes et expériences esthétiques, prenant en compte les enjeux rattachés à la matérialité du support et à sa manipulation afin d'arriver « à une définition du concept de texte par et pour le numérique, capable d'accompagner le passage des contenus textuels vers de nouveaux supports et d'interroger l'ensemble de nos pratiques culturelles¹⁵ ».

Sa thèse s'articule autour de l'idée que l'opposition entre sémiotique et technique, qui ressort de ces différentes idéologies ayant conditionné le texte et/ou l'œuvre, ne tient plus la route dans la réalité pragmatique du numérique et des nouvelles textualités¹⁶. Ce constat, il le tire d'une évidence d'usage: « la lecture, en tant que pratique de compréhension et d'interprétation d'un texte, doit être conçue au premier chef comme une opération de manipulation de support¹⁷ ». En effet, le contact avec le texte est

¹⁴ Un ouvrage-clé fait la synthèse de ces recherches. Il s'agit de : Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir. publ.). *Théories et pratiques de la lecture littéraire*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2007, 281 p. Un autre livre québécois s'inscrit dans cette même veine. Il s'agit de : Fabien, Dumais, *L'appropriation d'un objet culturel : une réactualisation des théories de C.S. Peirce à propos de l'interprétation*, Québec: Presses de l'Université du Québec, 2010, 114 p.

¹⁵ Samuel, Archibald, *op. cit.*, quatrième de couverture.

¹⁶ Les « nouvelles textualités » incluent autant la textualité que l'hypertextualité, tout genre confondu.

¹⁷ Samuel, Archibald, *op. cit.*, p. 23.

d'abord d'ordre matériel, peu importe son support, puis la relation engage ensuite les « sens ». Les opérations physiques, techniques et sémantiques sont donc à penser ensemble. Comme le synthétise l'auteur, il s'agit d'arrimer deux médiations traditionnellement clivées — l'une technique qui relève du non-signe (souvent occultée), l'autre qui s'attache au langage et aux « sens » qu'il véhicule — travaillant l'œuvre ensemble dans une tension productive. Archibald précise que :

La tâche d'une sémiotique attentive à la technicité du texte est d'imaginer, grâce aux moyens langagiers qui sont les siens, l'en deçà et l'en dehors du signe; de construire par la pensée la chose même des supports indifférente au jeu des significations et des valeurs, mais ne manquant pas d'avoir sur lui un certain effet.¹⁸

J'applique ce même principe au travail de l'écriture en prise avec l'objet hypertextuel, restant toutefois « également » attentive aux effets du signe. Ce qui revient à penser la relation entre technicité et humanité, à considérer cette action conjuguée où la machine et l'homme entrent en dialogue à partir de leurs outils respectifs, dans un jeu de langages au régime différentiel, variable, tensionnel, et ce faisant, à envisager le texte comme un objet complexe, à manipuler, à ressentir et à penser, comme un corps sensible, un lieu de partage, de transit et de transaction. Tel est ici mon projet. Je m'emploierai maintenant à explorer la part de son ouvrage où Archibald approfondit les idées du poststructuralisme et de la doxa hypertextuelle. Je pratique ici de grands raccourcis dans une pensée touffue qui retrace aussi les philosophies sur le texte développées par les théories médiatiques, médiologiques et sémiotiques, entre autres. Je m'approprie donc la réflexion d'Archibald dans l'intérêt de mon propos, en tâchant de ne pas trop dénaturer la source.

7.3 Essence poststructuraliste

Pour l'auteur, le poststructuralisme représente le dernier grand legs réflexif apporté au texte. Ce courant critique regroupe un cercle de penseurs particulièrement actifs dans les années soixante, en rupture plus ou moins radicale avec le structuralisme, dont Jacques Derrida, Roland Barthes et Julia Kristeva font notamment figure de proue, avec Michel Foucault, Gilles Deleuze. Il faut dire que le

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

mouvement a été ainsi nommé par les théoriciens américains du dernier quart du vingtième siècle qui les ont affiliés et regroupés sous cette bannière. Le texte poststructuraliste est un espace idéologique et tensionnel, agité par des pensées variées. Rien n'est ici tout noir ou tout blanc ou même consensuel et pour tout dire, entre le vague et le précis des idées, les paradoxes abondent. Fondamentalement, ce texte est un objet conceptuel, au sens où il n'est pas une chose arrêtée, déterminée. C'est un corps impur, interdisciplinaire, en mouvement, une aire de rapports plurivoques croisant des principes politiques, sociologiques, psychologiques, philosophiques, phénoménologiques etc., qui vient troubler l'ordre du pouvoir et du savoir. Revendiqué comme pluriel, réfutant toute structure et toute hégémonie, il s'ancre tout de même dans le paradigme du langage sans toutefois avoir de trame narrative ou de logique récitative. Et malgré les ouvertures qu'il pratique, il reste pour la plupart dans les rets théoriques du concept.

Derrida fait cependant figure d'exception, positionné à un extrême de ce spectre des conceptions du texte, prenant souverainement position en faveur de l'écriture, lui revendiquant une identité propre, affranchie de ses ascendances orales, logocentriques, de tout métalangage et de tout discours. Ce qui revient à postuler que l'écriture n'est pas parole mais geste, qu'elle ne relève pas du dire, mais du faire. De fait, pour Derrida, le texte correspond littéralement à une pratique : « La Théorie du texte ne peut que coïncider qu'avec une pratique de l'écriture¹⁹ ». En ceci, il se distance du groupe mais s'y rattache en s'appliquant à déconstruire les certitudes, les formes et les « sens » du texte. Chez Derrida, le texte se fait donc pratiquement écriture, viscéralement décentrée, animée d'une énergie disruptive. Qui plus est, pour lui, *Il n'y a pas de hors-texte*. Pour Barthes, figure mitoyenne de ce groupe hétérogène, « le Texte ne doit pas s'entendre comme un objet "computable". Il ne s'agit pas d'une nouvelle catégorie dans laquelle placer certains objets et de laquelle en exclure d'autres, mais d'un nouveau type de rapport entretenu avec le même type d'objet [...]»²⁰. Par ailleurs, Barthes écarte le Texte de l'œuvre : « l'œuvre se tient dans la main, le texte se tient dans le langage : il n'existe que pris dans le discours

¹⁹ *Ibid.*, p. 44. Je précise qu'Archibald cite ici Derrida.

²⁰ *Ibid.*, p.37

(où plutôt, il est Texte par cela même qu'il le sait²¹ ». L'œuvre est ici considérée négativement comme l'ensemble des phrases contenues dans un livre, se fermant sur un signifié, alors que le Texte est un signifiant indéfini et infini, une perpétuelle traversée qui s'exprime, s'éprouve et se joue dans un incessant travail productif. Autrement dit, il est un processus « sans fin ». Et dans une perspective réceptrice, selon les préceptes barthésiens, « interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait²² ». Ce qui change significativement les idées traditionnelles sur la relation et le rôle du scripteur et du lecteur au texte. On le sait, Barthes signa *La mort de l'auteur*, décloisonnant ainsi l'autorité auctoriale du texte, défendant l'idée du texte comme un multiple sans père spécifique, une notion qui encore retentit fortement aujourd'hui et qui trouve une expression pratique dans le copyleft²³, notamment. Ces principes de productivité et d'intertextualité, Barthes les emprunte à Kristeva, pour qui le texte constitue une mosaïque de citations, une situation d'interrelation avec d'« autres » textes, dont les traces sont plus ou moins visibles, mais néanmoins omniprésentes, constituant ainsi une chaîne de production plurielle et infinie. Cette intertextualité est le principe même de son existence, de son ancrage dans le monde des discours.

On constate comment les voix poststructuralistes se répondent dans la différence. À cet effet, la majuscule du Texte n'est pas sans faire signe à cette différence chère à Derrida, qui se voit, mais ne s'entend pas, échappant ainsi au paradigme de l'oralité pour être exclusive à l'écriture. On peut par ailleurs avancer qu'elles sont autant de perspectives qui revendiquent une émancipation de l'écriture, du texte et de l'auteur, mais qui mettent pour ainsi dire le texte hors d'atteinte. Ce courant critique reste essentiellement un « objet de pensées ». De cette ruche d'idées poststructuralistes, Archibald dégage trois grands axes qui caractérisent le texte soit la productivité, l'ouverture et la nature non autoritaire du texte, qui de l'un à l'autre démocratise les « sujets ». L'auteur reconnaît par ailleurs deux ambitions à ce grand projet de réinvention du texte, l'une théorique, manifestement accomplie par une pensée foisonnante, l'autre révolutionnaire, relative à la mise en application de ces notions, un passage du

²¹ *Ibid.*, p. 38.

²² *Ibid.*, p.42. Cette définition recoupe celle de la traduction qui guide ici ma réflexion.

²³ J'ai survolé cette notion à la note 11 de l'introduction.

concept à l'action qui reste selon lui à réaliser. On entrevoit déjà comment cette révolution peut s'accomplir à travers les actes de lecture et d'écriture. Quoi qu'il en soit, la pensée poststructuraliste a pratiqué des brèches venues ébranler les présupposés d'unité et d'unicité du texte, puis elle a amorcé une transition d'importance rompant avec la conception immanente défendue par les structuralistes ayant évolué vers une approche du texte comme transcendance — de l'ordre de la transformation —, où le « sens » continue de se négocier et de se produire dans le contexte de la lecture. Cette vision de l'ouvrage du texte par le lecteur s'est étoffée à travers une panoplie de propositions théoriques, pragmatiques et pratiques portant sur le travail de la lecture, les mobilités du texte, puis éventuellement sur sa matérialité²⁴. J'en poursuis l'exploration dans ce mémoire.

7.4 Substance hypertextuelle

Dans la foulée des développements technologiques, s'est formé ce qu'il est convenu d'appeler la doxa hypertextuelle, à forte teneur idéologique et portant un culte à la technique, idéalisant les possibilités de l'hypertexte. Selon l'analyse d'Archibald, les penseurs de cette philosophie se sont appropriés les principes poststructuralistes, s'en réclamant ostensiblement au point de prétendre en matérialiser les concepts, de leur donner corps avec l'hypertexte. L'utilisation du mot *embodiment* est évocatrice de cette prétention à l'incorporation et à l'incarnation de la pensée poststructuraliste. Cette doxa discrédite l'imprimé, vu comme le support statique et limité de l'œuvre. Archibald qualifie cette logique technophile et substitutive *d'exercice de relecture destructeur*, simplifiant une pensée complexe qui vient de surcroît dénaturer le Texte poststructuraliste, par essence non computable. Pour lui, cette doxa de la première vague hypertextuelle procède d'une relation directe entre un mouvement théorique et un dispositif technologique, relevant, comme le synthétise l'auteur, d'un *programme* idéologique, esthétique et poétique, qu'il décline en trois phases : l'une associant l'interconnectivité à l'intertextualité, les deux autres étant respectivement liées à une conception du lecteur-comme-auteur et au refus de la clôture.

²⁴ J'omets ici, en toute conscience, un éventail d'idées et de penseurs auxquels Archibald réfère dans son ouvrage pour étoffer son propos, afin de garder le cap sur le mien.

Archibald ne manque pas de souligner les lacunes et les écueils de cette appropriation quelque peu opportuniste des principes poststructuralistes, en pointant par ailleurs les fenêtres qu'a ouvertes cette doxa pour le texte et la lecture. Le premier emploi rabat littéralement le principe d'intertextualité sur les modalités de l'hypertexte, assimilant directement la sémiologie à la technique, en omettant de penser leurs attributs respectifs, la particularité des manipulations physiques et sémantiques des éléments du texte par le lecteur. Archibald signale que la navigation en hyperliens a certes maille à partir avec l'intertextualité, qui lie également des contenus textuels entre eux, mais qu'il est erroné de faire littéralement converger ces deux activités distinctives, l'une technique, l'autre sémiotique. L'auteur résume ainsi la seconde opération : « ouvrir la voie à l'association libre des nœuds, permettre des parcours inédits dans l'espace textuel et placer les lexies dans une situation d'indétermination telle que le lecteur puisse lui assigner des interprétations loin de la sollicitation du texte, tel est l'objectif du principe de lecteur-comme-auteur²⁵ ». Le principe de liberté esthétique qui est ici mis de l'avant, avec l'idée que les nœuds informatiques sont des lexies qui s'animent et prennent sens au contact du lecteur et de ses enchaînements, signe pour la doxa l'autorité du lecteur sur le texte. D'une part, cette prétention atteint ses limites par le fait que les nœuds sont des unités sémantiques prédéterminées, préexistantes à l'interaction, et d'autre part, parce que cette activité de navigation entraîne le lecteur dans un parcours labyrinthique qui risque fort au final d'être insignifiant, soulève Archibald. Ce présumé pouvoir est relatif, conditionné et conditionnel.

Choisir [...] n'est pas un acte de liberté ni de contrôle, mais une tentative, ludique ou désespérée, d'orientation. Dire que le lecteur est plus *libre* dans un hypertexte parce qu'il a à choisir entre plusieurs liens, alors qu'il ignore souvent la portée de ses choix, c'est se méprendre fondamentalement sur les mécanismes de la lecture et de l'orientation spatiale [...] "Un labyrinthe imposé est une prison ; il n'est de liberté que dans des choix motivés".²⁶

J'abonde dans le même sens, pour avoir expérimenté à quelques reprises des œuvres hypertextuelles que j'ai rapidement délaissées, à défaut d'un minimum de lignes pour comprendre le dispositif, pour lire entre elles, sans raison justifiant mon parcours. Faute d'attention, faute d'égards, j'ai quitté la relation

²⁵ Samuel, Archibald, *op. cit.*, p. 62.

²⁶ *Ibid.*, p. 62-63.

« sans histoire », insatisfaite. Archibald poursuit son argumentaire en disant que les nœuds sont en fait des morceaux de lecture choisis et organisés par quelqu'un d'autre, sur lesquels l'internaute effectue une seconde lecture, tentant davantage de comprendre ce que l'auteur a voulu signifier. En ceci, il relativise l'impact de la spatialisation de l'hypertexte sur la liberté du lecteur, tel que l'idéalise la doxa, reconnaissant toutefois le potentiel esthétique que cette technologie a permis par ses latitudes opératoires. La troisième application canalise les précédentes, posant l'hypertexte comme un monde poreux, résolument ouvert, dans lequel on peut entrer et sortir par de multiples portes, sans débuts ni fins définis, un refus de clôture qui s'applique aussi à l'ouverture finalement. Cet éclatement des frontières et de la finalité du texte est le tiers fantasme du programme de la doxa, qui libérerait définitivement le lecteur des contraintes du livre, de l'œuvre, de l'autorité de l'auteur.

7.5 Volets d'expérience

Archibald pointe le fait que la *closure* (clôture) a été envisagée comme une propriété négative du texte tant chez les poststructuralistes que pour les penseurs de la doxa hypertextuelle, qui l'associait au statisme, à la linéarité, au sens unique, à l'autorité auctoriale qu'impose le récit imprimé à son lecteur. Derrida réfutait le projet logocentrique du livre, soumis à l'hégémonie de la parole et du discours, arrêtant l'écriture, la coupant de son énergie. Barthes l'affiliait négativement à l'œuvre, déterminée, fixée, figée. Il appert de part et d'autre que cette clôture pose problème et qu'elle cherche à être abolie, conceptuellement et techniquement. Poursuivant cette veine, Archibald fait ressortir que la clôture du texte relève en fait beaucoup plus de l'acte de lecture que du médium en tant que tel, qu'elle est tributaire de l'expérience du lecteur, de son intérêt à poursuivre son parcours ou à le rompre. Refuser la clôture de l'hypertexte ou la réfuter, tel que le préconise le Texte, la productivité intertextuelle ou l'écriture chez les poststructuralistes, c'est ignorer les enjeux de la lecture dit-il. À cet effet, il signale que les bornes d'histoire que sont les débuts et les fins sont peut-être ultimement ce que cherche le lecteur et que l'hypertexte s'inscrit en ce sens dans une esthétique de l'insatisfaction, pouvant être favorable ou nuisible à l'expérience lectorale.

Car le système organisationnel que véhiculent ces ouvertures et fermetures s'inscrit, semble-t-il, dans un besoin fondamental d'humaniser l'expérience fugace de la vie, « dans une volonté de vaincre la

chronicité, cette idée intolérable selon laquelle nous vivons à l'intérieur d'un ordre d'évènements où n'est observable aucune relation, structure, expérience mutuelle ou progression intelligible²⁷ ». Aussi, le lecteur chercherait-il ultimement, intuitivement, le réconfort de cette structure déterminante. Par celle-ci, il voudrait également donner une certaine portée concrète à l'abstraction du monde pensé et vécu, ramener l'infini à l'échelle du visible, du vivable, en le rationalisant tout comme le fait le temps horloger, synchronisant notre humanité, notre nature organique par la permanence du tic et du tac. Archibald allègue que « la fiction peut éviter d'offrir au lecteur le baume eschatologique qu'il vient y chercher. Elle peut choisir de mettre en scène la *chronicité* plutôt que de la contourner, en accueillant en ses pages le hasard, l'indéterminé, l'insignifiant, l'insatisfaction²⁸ ». La forme de l'hypertexte est bien sûr propice à cette dynamique, mais comme le souligne Archibald, les avant-gardes littéraires ont eu recours bien avant lui à des modèles de déséquentialisation pour intriguer le lecteur et le mettre en situation de relation active avec le texte, à une époque antérieure au numérique. Il note par ailleurs, citant Umberto Eco, qu'au-delà de l'hypertexte, « l'art de tous les temps peut être une provocation d'expériences involontairement incomplètes, le montage d'expériences interrompues à l'improviste afin d'éveiller, par une *attente frustrée*, notre tendance naturelle à l'achèvement²⁹ ».

Cette quête d'une finalité, ce désir d'enligner le trajet pour arriver à destination devraient donc être pris en compte et considérés comme une contrainte positive du texte et de sa lecture, en tant que condition d'entendement. Ils devraient figurer dans les promesses du texte, car ils sont un gage de persistance du lecteur, et donc un moteur important de leur relation. Ce qui n'empêche pas de déconcerter son inclination naturelle à baliser l'expérience, de troubler le confort qu'il trouve dans l'unité et la linéarité d'un texte dont l'histoire est déjà figurée, de détourner sa logique rétinienne vers des principes acoustiques finalement. Déjouer les attentes du lecteur en favorisant une certaine autonomie peut assurément bonifier l'expérience esthétique, permettre au texte et à son interlocuteur de mutuellement se surpasser. Il s'agit ici de trouver l'équilibre qui permettra à ce dernier d'explorer les réseaux du texte en procurant suffisamment de balises pour qu'il puisse s'y retrouver, sachant que celles-ci relèvent

²⁷ *Ibid.*, p. 67.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

aussi de la perception du lecteur, de sa capacité à les repérer. Le parcours en soi participe bien sûr de l'expérience esthétique, mais l'horizon d'une intelligibilité et d'une arrivée à destination, peu importe son lieu, est un élément inéluctable de motivation.

Archibald résume ainsi sa pensée sur les enjeux de la clôture dans l'expérience de lecture :

"l'interprète (argument historique et factuel) a toujours plus à faire avec le fragmenté, le discontinu, voire le lacunaire"³⁰ » ; ainsi la clôture problématique du récit, même frustrante, décevante et apparemment insuffisante, même si elle ne coïncide pas avec la fin de l'histoire, aura-t-elle une importance capitale pour le lecteur : elle ne chaperonnera pas sa compréhension, ne dira pas tout ce qu'il y a à savoir, mais, tout au contraire, elle lui signifiera *qu'il n'en apprendra pas plus*. S'il demeure pour lui des zones d'ombre, le lecteur devra les éclairer seul ; il devra interpréter. C'est pourquoi les gestes de ratifier un découpage et d'en proposer un nouveau seraient les deux faces d'une même opération visant à apposer une *clôture* au texte.³¹

En pensant le texte sous l'angle pragmatique de la lecture et en envisageant ainsi positivement sa fermeture, Archibald vient complexifier les enjeux du texte puis nuancer et relancer ceux de l'hypertextualité. Dans les grandes lignes, on comprend que pour l'auteur, la lecture est ce qui définit le texte, qui lui donne ses limites et les repousse tout autant — que le fil de l'histoire soit brisé ou linéaire, alors même que son contenu est fixé, comme dans le cas du livre papier par exemple —, par une appropriation subjective de ses éléments qui chaque fois le renouvèle. La dynamique lectorale, par les découpages de ses manipulations, fluctuant au gré des sujets à l'œuvre, est ce qui garde le texte véritablement ouvert et vivant.

³⁰ *Ibid.*, p. 68. Archibald cite ici Michel Charles.

³¹ *Ibid.*

La lecture trace des frontières (fermetures) à partir desquelles peuvent s'initier des contacts, des échanges (ouvertures)

.....

"la lecture ne procède jamais autrement qu'en attribuant une clôture au texte, clôture qui est associée à une vision positive de la « frontière » : ce qui relie et permet les échanges plutôt que ce qui sépare et isole".³²

Il rappelle au passage « [...] que la lecture, en tant que pratique courante ou savante, est ce par quoi, chaque jour, adviennent les textes³³ ». Cette conception « ouverte » et je dois dire politique de la clôture jette un nouvel éclairage sur les principes d'unité et d'unicité de l'œuvre, du texte, une structure qui fonctionne fondamentalement en acte_s, qui se construit en faisant battre des volets d'écriture et de lecture, ouvrant et fermant des fenêtres de dialogue. C'est ce que *For Chicago*, *Listening Post* et *Flußgeist* expriment par leurs mouvements et ce que dit également *Prenez soin de vous* par son dispositif de création et de présentation fragmentaire, malgré une forme apparemment déterminée, ajoutant à cette proposition qu'il ne faudrait pas croire que la textualité de l'œuvre, même linéaire, même arrêtée, même achevée matériellement, est un fait accompli. Car « "l'unité du texte n'est jamais que la projection de la cohérence de l'analyse"³⁴ », une activité cherchant à créer un ordre, une histoire, il va sans dire spéculative, teintée de subjectivité, qui, de fait, entérine et réalise chaque fois la singularité de la création. Essentiellement, le texte est un objet dialogique différentiel. Le contexte polyphonique de ces quatre œuvres exacerbe ce caractère.

³² *Ibid.*, p.68-69.

³³ *Ibid.*, p. 69.

³⁴ *Ibid.*, p. 68. Archibald citant Charles à nouveau.

7.6 Lieux de médiations

À travers ses idées, Archibald fait ressortir la sensibilité relationnelle du dispositif hypertextuel qui, tel que l'auteur l'invoque à juste titre, peut être un vecteur d'incompréhension ou un initiateur d'interprétation. Cette dynamique impondérable est le nerf de la lecture, signant sa rupture ou garantissant son effectivité, augurant sa poursuite dans l'écriture, à travers une traduction qui crée des accords, des écarts et des ruptures, entre le texte lu, vécu et produit. Le cas échéant, cette « texture » émerge dans l'espace matériel, balisant une expérience qui offre à son tour la lecture en « partage », soumise aux mêmes impératifs, stimulant le désir d'explorer, de poursuivre le texte ou de rompre la relation. Tout se joue ici dans l'interaction entre identité et altérité du texte et du lecteur. Le jeu repose sur les dispositions d'ouverture et d'accessibilité de part et d'autre, sur un travail de lecture et d'écriture qui relève de la visualisation — ce qui est projeté, montré, perçu et conçu —, de son potentiel de sens et d'actualisation. L'ensemble de cet ouvrage se déploie à l'aide des vecteurs matériels et virtuels, deux états à l'œuvre, constitutifs de l'être et du texte, oscillants entre impression et expression, entre intérieur et extérieur.

Archibald aborde cette question de la cohabitation paradoxale entre virtualité et matérialité prépondérante dans l'hypertexte, précisant d'emblée qu'il réfère ici « au sens philosophique du mot "virtuel", dont la signification est plus près de "potentiel" que de "numérique"³⁵ », signalant par ailleurs que

dans l'absolu, "virtualité" et "matérialité" s'impliquent l'un l'autre. Pour qu'il y ait une virtualité du texte, pour qu'il existe l'idée d'un *sens potentiel*, en dehors ou en deçà de son actualisation par un interprète ou un lecteur, il faut qu'il existe l'idée d'une matérialité du texte : la virtualité est une potentialité nécessairement attachée à quelque chose, inscrite dans un objet à partir duquel elle pourra être actualisée.³⁶

³⁵ *Ibid.*, p. 77.

³⁶ *Ibid.*

Cette acception relance les idées de Pierre Levy qui marque la différence entre virtualité et actualité, comme étant deux situations du réel — des mondes parallèles mais souvent contigus —, et nous ramène au cœur de la thèse d'Archibald, à savoir que la matérialité du texte et sa manipulation doivent être considérées d'emblée lorsqu'il s'agit de penser l'acte lecture, en contexte hypertextuel ou livresque, car c'est le premier contact du lecteur avec le texte, sa réalité première, celle qui initie son expérience. Je trouve fort pertinente et stimulante la citation de N.Katherine Hayles qu'Archibald met en exergue pour introduire son second chapitre intitulé *Tensions*, stipulant que :

[...] La matérialité est une propriété émergente, qui dépend aussi bien de la matière dont l'œuvre mobilise ses ressources en tant qu'artefacts que des interactions avec l'utilisatrice et des stratégies d'interprétation qu'elle développe — stratégies qui incluent autant la manipulation physique que le cadrage conceptuel.³⁷

C'est ce processus coopératif qu'Archibald pointe notamment lorsqu'il parle de l'arc de lecture, qui engage des boucles réflexives impliquant et enchâssant l'imaginaire et la matérialité du texte et du lecteur ; un travail collaboratif et contingent qui n'est ni linéaire, ni prévisible, ni n'est jamais fini, même s'il crée des lignes de sens, qu'elles soient synchroniques ou diachroniques. Et c'est la figure d'un lecteur courant, actif à l'œuvre que l'auteur valorise et mobilise, et qu'il devient par ailleurs lui-même en conduisant, dans cette deuxième partie de son livre, une analyse subjective, engagée, de trois œuvres emblématiques des nouvelles textualités — dont un hypertexte de fiction, un roman papier qui présente des caractéristiques hypertextuelles, et une fiction hypermédiatique qui déploie un rhizome de blogues³⁸. La lecture qu'il pratique vient dans la foulée actualiser les idées développées dans le premier bloc, et parachever une théorisation propre au numérique qui s'attache en croisé à la dimension sémantique et technique du dispositif médiatique, propulsant la mécanique combinatoire de l'hypertexte.

³⁷ *Ibid.* p. 171.

³⁸ Il s'agit de *Patchwork Girl*, de Shelly Jackson, de *La maison des feuilles*, de Mark Z. Danielewski, et de *La disparition du général Proust*, de Jean-Pierre Balpe.

Faisant un état de la situation, Archibald en arrive à considérer qu'il « n'y a pas deux altérités du texte, mais une altérité double³⁹ [...] », qui se manifeste par une double médiation, l'une sémantique, *de l'ordre du signe, du logos, des symboles*, l'autre technique, *tributaire du non-signes, du sens, de la sensorialité* « [...] le texte déborde d'amont en aval, depuis sa « qualité d'être de langage » jusqu'au support qui le fixe et à sa mise en œuvre⁴⁰ ». En d'autres termes, les modalités sémantiques et techniques convergent et échangent à la surface médiatique pour créer un langage mixte, qui entraîne le lecteur dans une dialogique du sens et de la sensation. Archibald cherche ici à sortir de la logique technophobe et technophile notamment véhiculée par les idées poststructuralistes et la doxa hypertextuelle, à dépasser le clivage entre contenu et contenant, entre langage et matière, sans évacuer leurs différences fondamentales. Dans un passage-clé de son ouvrage, il rassemble et « résout » cette problématique antagonique en considérant sa dynamique tensionnelle comme étant la logique même de la textualité :

[...] aucune idée n'existe indépendamment du langage qui la porte [...] aucun langage ne se déploie à l'extérieur des techniques qui le *supportent*. [...] Toute pensée est influencée par les techniques qui modulent et modèlent l'expérience : la parole et l'image, l'écrit et l'écran, etc.⁴¹

« Le tout est de concevoir cette relation pensée/langage/média comme une interaction plutôt que comme une aliénation⁴² ». Archibald fait ainsi jaillir l'importance de considérer l'activité d'ensemble de la médiation, qui implique le texte et le lecteur sur des plans virtuel et actuel, sémantique et technique, imaginaire et matériel, lorsqu'il s'agit d'investir les enjeux de la lecture en contexte hypermédiatique, et également, la pertinence d'envisager sa lecture en tant que *pratique incarnée et variable*, et foncièrement subjective.

³⁹ *Ibid.* p. 80.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.* p. 89-90.

⁴² *Ibid.*, p. 90.

Les objets analysés ici [...], en problématisant leur strate médiatique, rendent encore plus criant ce besoin de lecture au « je » : ils dérobent le lecteur de ses stratégies manipulatoires usuelles et lui interdisent d'estomper la singularité de son propre travail. Ce n'est plus, devant ces textes, l'interprétation seule qui est individualisée, mais la manipulation elle-même [...] la seule constante commune à tous les parcours de lecteur, c'est leur singularité.⁴³

En tant que commentateur des trois œuvres hypertextuelles, l'auteur s'inclut d'emblée dans cette subjectivité, précisant que le « je » lectural dont il use répond à une exigence pragmatique qui veut que sa propre lecture soit la seule qu'il puisse exprimer, qu'en toute circonstance, la lecture est singulière, mais « jamais complètement idiosyncrasique, ni étrangère à toute lecture autre⁴⁴ ». Autrement dit, la lecture est foncièrement personnelle, mais elle se produit au sein d'une action partagée avec plusieurs écrits. Son activité s'inscrit dans une dynamique émettrice et réceptrice qui se passe entre le texte et le lecteur, tous deux animés par un désir de connexion, par ailleurs tous deux singulier-pluriel. Ce jeu d'altérité réciproque n'est rien d'autre qu'un *partage du sensible*, qu'une négociation entre le « je » et le « nous » textuel et lectural, une articulation « je-nous » qui se meut et se réalise en acte_s, télescopant la lecture dans le texte, et l'écriture dans la lecture, les multipliant. Cet ensemble relationnel fait de partages, d'écarts, de rapprochements on peut s'avancer à le qualifier de communauté dissensuelle. Archibald fait valoir la responsabilité qu'implique sa vision subjective de la lecture : celle d'assumer son interprétation avec ses failles, ses forces et ses limites, et donc les pertes et les excès qu'elles causent au texte ainsi investi. Cette dynamique d'appropriation couplée à celle de la double médiation participe de l'arc lectural et de la nature tensionnelle du texte.

Cette posture de lecture est d'importance pour mon propos, car elle vient répercuter et légitimer la subjectivité que je privilégie et revendique depuis les tous premiers débuts de ce mémoire — une position qui, j'en suis consciente, ne fait pas l'unanimité dans la sphère de l'histoire de l'art. L'objectivité est un impératif de cette discipline qui défend une vision scientifique du savoir, omettant la part nécessairement subjective de la relation à l'œuvre. Une place est faite à la critique mais peu à la

⁴³ *Ibid.* p. 174.

⁴⁴ *Ibid.* p. 173.

littérarité, une expression subjective souvent mal vue dans ce contexte d'écriture. Ce qui est quand même étonnant lorsqu'on réalise que les objets d'études des auteurs — de ceux qui lisent les œuvres et écrivent sur elles — sont si fortement subjectifs, surtout en contexte hypermédiate, comme l'exprime éloquemment Archibald. Cette question touche au cœur de mes préoccupations et j'y reviendrai plus loin. Pour l'instant, je veux dire que j'endors les principes que sous-tend son arc lecture, que je les affine à l'activité des lecteurs/traducteurs — auteurs, collaborateurs, interacteurs — à l'œuvre dans les quatre créations investies, y compris celle qui sillonne ce mémoire, la mienne, en prise avec la textualité mixte et éclatée qu'elles me présentent, naviguant dans ces hypertextes étendus au-delà de leur cadre physique de présentation, réfléchissant à travers eux sur la pratique de l'écriture en contexte hypermédiate. Ma lecture, mon écriture « tout contre » la leur, dans ce texte somme, dont nous sommes, fait agir l'œuvre et son histoire. L'idée de la lecture comme une *pratique incarnée et variable* m'amène par ailleurs à envisager l'écriture comme une incorporation de la lecture, au sens où elle l'inclut et la manifeste sans la réduire, par sa technicité et sa sensorialité. Lecture et écriture sont deux modes distincts d'être réceptif à l'œuvre, parfois complémentaires dans l'expérience, qui tendent à converger dans celle de l'hypertexte et peuvent potentiellement se poursuivre et se prolonger hors les murs, dans un temps et un espace étendus. Mais à bien y penser, l'arc lectural s'accroche toujours à l'écriture, à la matérialité du texte, du moins dans les cas qui nous occupent.

7.7 Sortir de l'historique, entrer dans l'actualité du texte

En revoyant les principes du texte sous l'angle pragmatique de la lecture, plutôt que dans une perspective conceptuelle comme dans la philosophie poststructuraliste — exception faite de Derrida — ou technologique telle que dans la doxa hypertextuelle, Archibald vient nuancer les idéologies de l'une et de l'autre tout en les relançant, au sein d'une vision d'ensemble qui les actualise. En repensant et recontextualisant les principes de productivité, d'intertextualité, d'ouverture et d'auctorialité, d'interconnectivité, de lecteur-comme-auteur et de clôture au sein d'une pratique de la lecture, il valorise celle-ci comme un acte de délimitation ouvrant sur l'interprétation — je dirais quant à moi sur la traduction — qui fonctionne alors en « peinture » ; puis il pose le texte et l'auteur comme non autoritaire. Par ailleurs, considérer le travail de la lecture en prise avec la matière textuelle, comme le fait Archibald — les effets de sa technicité, de sa matérialité et de sa sémantique sur la préhension et l'appropriation d'un lecteur subjectif —, c'est porter un regard lucide, objectif et étoffé sur la réalité de

ce que lire signifie à l'ère du numérique. C'est admettre que le texte est fondamentalement labile, construit sur une série d'oppositions productives, évoluant entre virtualité et matérialité, entre pensée et actualisation, entre langage et technique, entre le « je » et le « nous », au sein d'une dialogique intersubjective, intertextuelle, dissensuelle. C'est attester qu'il est un processus d'émission et de réception dynamique, même lorsque matériellement fixé, truffé de pertes et d'excédents de lecture, « d'erreurs-errances » humaines qui le module et le renouèle par des abords, des trajets et des sorties à latitudes variables.

Au-delà de son idéologie technophile et de ses utopies, la doxa hypertextuelle aura eu le mérite de poursuivre le grand déverrouillage du texte effectué avant elle par les théories poststructuralistes, d'en proposer un nouveau mode de production et d'appréhension, de porter l'attention sur la dimension matérielle de nos relations à celui-ci, d'initier en creux la question de la manipulation en tant qu'activité de navigation dans la matérialité des signes. C'est de là que part Archibald, avec l'appui de plusieurs penseurs contemporains, pour revitaliser les potentiels du texte présenté sur support analogique comme numérique, bonifier sa théorie par une pratique de lecture de textes actuels qui vient conscientiser le regard sur les jeux du corps, de l'esprit et de la technique, sur les niveaux de langage qu'engage aujourd'hui la nouvelle génération d'œuvres à caractère hypertextuel. Son approche vient cerner ce précaire équilibre qui consiste, pour le texte, à donner assez de matière pour ancrer l'intérêt de son interlocuteur, à le guider tout en lui laissant suffisamment de latitude pour vivre une expérience significative d'appropriation. Shaeffer a raison de dire que l'expérience esthétique se situe dans le cadre d'une conduite intéressée, même inscrite dans l'altérité, même exploratoire, sachant que la lecture se joue sur l'intention d'atteindre un but, aussi nébuleux soit-il ; de dégager un horizon d'attente ; et idéalement à la fin du parcours d'en ressentir un sentiment de satisfaction. L'indifférence devant le non-sens rompt cette efficacité relationnelle. Tel est l'enjeu actuel du texte numérique, de tout texte au fait : faire que le lecteur adhère à sa cause, éviter qu'il n'en fasse qu'un survol rapide, peu signifiant, ou s'en désiste. Sa perspective vient aussi pointer le potentiel que recèlent les tensions à l'œuvre dans les nouvelles textualités, par leur fiction exploratoire qui exige un engagement concret du lecteur, le développement de stratégies de navigation créatives, subjectives, libres mais solidaires du texte. Ces sensibilités sont le nerf du politique de la lecture à l'ère du numérique.

7.8 Poursuivre Archibald dans l'écriture

Il me semble que ce dont parle l'auteur en s'attachant à la matérialité du texte, à l'activité d'un lecteur en prise avec ce corps technique, sémantique et sensoriel, qui demande que son contenu et son histoire soient saisis, occupés, altérés, traduits finalement, c'est d'une lecture performative qui se fait écriture. C'est dans cette perspective que je propose de prolonger sa pensée, partant de ses recherches sur la lecture pour éclairer les modalités de l'écriture relativement aux œuvres de mon corpus, désormais envisagées sous l'égide de l'hypertexte étendu, et plus largement, de formuler des pistes de réflexions sur la pratique de l'écriture en contexte hypermédial. Car les œuvres qui relèvent de ce régime de création viennent aussi ébranler ses prises et ses positions. Puis comment ne pas parler d'écriture lorsque l'on aborde l'arc entier de la lecture, qui cerne les enjeux d'un lecteur engagé dans le texte de manière telle que ses manœuvres l'actualisent. Car l'écriture, finalement, est ce qui rend la lecture manifeste, qui communique le comment du déroulement du texte et de sa clôture, la façon dont elle prend sens pour le lecteur. L'écriture est une pratique et une technique par laquelle la lecture prend acte, elle est un acte qui l'exprime et l'offre à son tour en partage. La lecture dont parle Archibald est un geste d'inscription dans la communauté du texte — de l'œuvre, de l'art — qui est aussi le propre de l'écriture et qui la rejoint ainsi sur ce terrain du faire⁴⁵. Il est aussi clair que l'acte de lecture, tel qu'il l'envisage, fait basculer le lecteur de l'assistance à la scène, du divertissement à l'engagement dans l'histoire et dans la vie du texte, dès lors que le dialogue s'active par ses manipulations physiques et imaginaires. Lire, ainsi, revêt une importance capitale lorsqu'il s'agit de réfléchir sur le processus de l'écriture, qui vient dire son activité dialogique avec le texte. Le jeu de langages qui court dans cette pratique, faisant fluctuer les énoncés dans un flot conversationnel contingent, est pour moi foncièrement performatif.

« Que sont les mots avant qu'ils ne soient chargés de sens et d'évocation par notre vie ? Ils remplissent leur fonction et désignent, certes, des réalités, mais n'habite-t-on pas nos paroles comme on vit le temps, c'est-à-dire comme une dimension profonde et subjective de notre existence ?⁴⁶ »

⁴⁵ Archibald en est un témoin privilégié, lui qui écrit sa lecture de l'œuvre.

⁴⁶ Patricia, Nourry, « Le temps des Fêtes... et des désastres », *Le Devoir*, (Montréal), 24 décembre, 2010, p. B6.

SCÈNES 8

PERFORMER LES ÉNONCÉS-MONDES

8.1 Dire et agir

La pragmatique du langage permet d'éclairer les actes dynamiques qui transforment le texte, qui modulent ses « réalités », les modalités du jeu de langage qui les sous-tendent. Ce volet philosophique de la linguistique étudie les actes de la parole courante, dans le contexte même de la conversation. On est donc au cœur des dynamiques du langage et de ses effets, physiques et mentaux, dans l'idée de la phrase comme instrument à partir duquel nous accomplissons des actes. Je propose ici d'envisager l'activité de l'interlocuteur — j'adopterai dans ce volet cette expression plus appropriée pour parler du lecteur-scripteur à l'œuvre —, comme une dialogique ponctuée d'actes performatifs dont les effets s'étendent potentiellement au-delà de l'échange⁴⁷, comme c'est le cas des actes perlocutoires. Cela implique, dans un cadre hypermédial, d'élargir le concept de phrase à celui d'une unité signifiante incluant l'image et le son, puis d'étendre celui de parole au geste, et par conséquent d'envisager l'interaction entre l'homme et le texte comme un dialogue entre deux interlocuteurs. Pour mon projet, il est intéressant de noter que la pragmatique s'intéresse non seulement au contexte de la conversation, mais également au cotexte pour penser les portées significatives des énoncés. Le contexte concerne l'ensemble des facteurs relatifs à la situation

⁴⁷ Les actes de langage sont divisés en trois types de catégories : les actes locutoires, qui relèvent de la formulation en tant que telle, effectifs lorsque celle-ci est considérée juste; les actes illocutoires, où l'énoncé cherche à engager l'interlocuteur dans une action, lui ordonne de faire quelque chose ou lui pose une question par exemple; et les actes perlocutoires, où l'énoncé produit un effet dans le réel et le transforme au-delà de sa formulation. Ces derniers dépendent du contexte de réception, du consentement de l'interlocuteur à ce qu'énonce le locuteur, d'un entendement mutuel donc. Ils se jouent entre langage, action et situation.

d'échange (l'environnement immédiat, personnel et socioculturel, le langage non verbal, etc.), alors que le cotexte relève de la vie des mots et des phrases en temps réel, de leur trajectoire sémantique, inscrite dans la confrontation à la réalité de chacun des protagonistes, dans les tractations entre les dimensions sous-jacentes et émergentes du « texte » qui se définit en acte. Cette dynamique de négociation et d'appropriation lui donne son sens particulier, sa pleine signification dans le contexte de la conversation. C'est donc véritablement du jeu de la parole courante dont il est ici question, de l'imbrication de ses règles explicites et implicites, le langage étant ici considéré comme un dispositif social actif.

François Recanati, dans son ouvrage de référence *Les énoncés performatifs. Contribution à la pragmatique*⁴⁸, s'est attaché à penser ces actes du langage qui, par le fait même de leur énonciation rendent leur propos effectif : par exemple, en disant je vous déclare mari et femme, le célébrant actualise d'emblée sa parole, il instaure une nouvelle réalité, celle d'officialiser le mariage des conjoints⁴⁹. Dire ne signifie donc pas ici décrire une situation, comme dans le cas des énoncés constatifs, mais bien de la déclencher, de la rendre effective sur déclaration. C'est donc du pouvoir des mots dont il est question. Dans ce livre, Recanati fait un état des recherches de la philosophie du langage ordinaire, qui a connu un essor considérable depuis la deuxième mi-temps du siècle dernier, en outre depuis la parution de l'ouvrage *Quand dire c'est faire (How to do Things with Words, 1962)*, de John Langshaw Austin. Celui-ci a eu un impact considérable sur le déploiement d'une conception du langage comme étant truffé d'actes performatifs, incluant ceux de nature constative finalement. Recanati contextualise ces idées et les bonifie d'une réflexion sur la communication indirecte et la dimension tacite du discours. À terme, on réalise que dire est toujours faire, que ce soit de façon directe ou par sous-entendus. Comme l'a démontré Archibald, il en va de même pour la lecture, qui participe ainsi sciemment de l'acte performatif qu'est l'écriture, impliquant de surcroît le fait du dire — de révéler — par le jet de son geste.

⁴⁸ François, Recanati, *Les énoncés performatifs. Contribution à la pragmatique*, Paris: Minuit, 1981, 287 p.

⁴⁹ Des conditions liminales sont nécessaires pour que l'énoncé se réalise effectivement, à savoir notamment que le locuteur soit convainquant, qu'il adopte le comportement approprié en regard de ce qu'il dit, et également, que le destinataire rencontre les conditions visées par l'énoncé. John Langshaw Austin nomme ces prérequis de l'entente « conditions de félicité », Recanati les abordent sur le principe d'Accessibilité, nous le verrons plus loin.

Dans son ouvrage subséquent, *Le sens littéral : Langage, contexte et contenu*⁵⁰, Recanati présente les récents développements de sa discipline. Il poursuit cette fois sa réflexion au regard de l'interface sémantique/pragmatique, deux branches de la philosophie du langage théoriquement opposées, l'une attachée au littéralisme et l'autre au contextualisme. Pour la première, le sens est donné par la phrase elle-même, pour la seconde il émerge essentiellement de l'acte conversationnel. L'une pense le sens en termes de détermination immanente, l'autre en envisage la définition au sein de la parole en acte. Recanati étudie d'abord ces deux postures, les confronte puis explore ensuite l'interaction qui opère entre significations données et contextuelles. Par cette position, il problématise la relation entre sémantique et pragmatique. Pour Recanati, le sens émerge de cette relation conjointe, amorcée par la phrase et complétée par les tractations qui ont cours dans les contextes d'énonciation et de réception. Il est aussi conditionné par les intentions respectives et l'action interprétative des interlocuteurs. Dans une perspective pragmatique, Recanati stipule :

qu'il « est impossible d'attribuer une référence ou une valeur de vérité à des expressions linguistiques en faisant abstraction de leur emploi. Saisis dans le vide, les mots sont dépourvus de références et les phrases de conditions de vérité. Les relations mots-monde sont établies dans la pratique du langage et en sont indissociables. Il est par conséquent trompeur d'identifier le sens d'un mot avec l'entité du monde qu'il représente ou, plus généralement, avec sa contribution vériconditionnelle. Le sens d'un mot, pour autant que pareille chose existe, devrait plutôt être identifié à son potentiel d'emploi ou à ses conditions d'emploi. En tout cas, ce qui doit être étudié en priorité, c'est le *discours* : l'activité consistant à dire quelque chose. Nous serons alors en position de comprendre le *langage*, instrument que nous employons dans le discours.⁵¹

Considérant par ailleurs l'action de la sémantique au sein de la pragmatique, Recanati note que la phrase est une :

collection d'emplois passés sur la base desquelles des ressemblances peuvent être établies entre les situations-sources (autrement dit, les situations qui étaient concernées par ces emplois) et la

⁵⁰ François, Recanati, *Le sens littéral, langage, contexte et contenu*, Paris: Éclat, 2001, 263 p.

⁵¹ *Ibid.*, p. 10-11.

situation-cible (celle que concerne l'emploi présent). Il y a donc interaction entre le « contexte » et ce que les mots eux-mêmes apportent.⁵²

Cet instrument qu'est le langage est le support par lequel se manœuvre, se transige et transite l'action des interlocuteurs. Le sens se construit dans une lecture courante des événements, il émerge de l'usage, des relations qui s'établissent en temps réel entre le texte présenté et agi. Les énoncés se lisent, s'écrivent, se disent et se relancent dans le contexte du dialogue, les idées se profilent au sein d'une cotextualité intersubjective. On voit que la pensée pragmatique de Recanati rejoint celle d'Archibald en quelques points.

Cette problématique du dire en situation faisant intervenir des éléments déterminants et à déterminer, Recanati l'inscrit dans une structure dynamique qui engage la phrase dans ce qu'elle dit explicitement et tacitement, où des facteurs à priori interagissent avec des facteurs contextuels, conditionnant ce qui est communiqué et reçu effectivement. De la pensée touffue que Recanati développe par la suite, je retiens son Principe d'Accessibilité, à savoir que ce qui est énoncé par le locuteur doit être accessible au récepteur, communément intelligible, cet impératif étant le nerf des nouages de l'interaction, la base nécessaire à la conversation. Ce Principe d'Accessibilité croise l'idée d'Archibald qui veut qu'un seuil liminal de compréhension et de convivialité du dispositif textuel soit essentiel à l'intérêt de la lecture, en somme, que celui-ci parle au lecteur, qu'il lui donne de l'emprise sur les objets de son propos. Il recoupe par ailleurs la philosophie du fragment mise de l'avant par Cauquelin, à savoir qu'un certain entendement doit avoir lieu pour ancrer la relation avec l'œuvre, qui dès lors que cette condition est remplie peut s'inscrire dans l'usage, dans l'émission de « commentaires » qui sont toujours des points de vue subjectifs et parcellaires. Cauquelin convoque d'ailleurs la figure tangible de l'échange pour expliquer le dialogue qui agit entre l'œuvre et ses interlocuteurs : « [...] Ce sont des "vues", des opinions, elles ne s'échangent que dans l'expression : "échanger des idées"⁵³ ». Bien sûr, la conversation dont parle Recanati s'effectue en direct, du tac au tac, dans le vif du sujet. Mais la dialogique qui se développe dans les différents espaces et temporalités de la réception du texte, *in situ*

⁵² *Ibid.*, p. 231.

⁵³ Anne, Cauquelin, *Court Traité Du Fragment. Usages De l'Oeuvre d'Art*, Paris: Aubier, 1986, p.22.

et étendus, ne relève pas moins d'une même dynamique sémantico-pragmatique, de conditions initiales déterminantes ainsi que d'autres à déterminer dans l'acte de lecture scriptural, qui passe aussi par le filtre clair-obscur des intentions et expressions du texte et de son interlocuteur.

À son Principe d'Accessibilité initiateur de la relation, Recanati adjoint celui de Modulation du sens, qui est le concept opératoire de la discussion :

En contexte, le sens des mots est ajusté et « modulé » de manière à correspondre à ce dont on est en train de parler. La modulation du sens est essentielle au discours, parce que nous employons un stock (plus ou moins) fixe de lexèmes pour parler d'une variété indéfinie de choses, de situations et d'expériences. C'est au travers de l'interaction entre la signification des mots, indépendante au contexte, et les particularités de la situation dont nous parlons qu'émergent des significations contextualisées, modulées, appropriées à cette situation. Le sens d'un mot peut ainsi être rendu contextuellement plus spécifique, ou au contraire être relâché et étendu, comme dans la métaphore. Il peut encore faire l'objet d'un " transfert sémantique", etc.⁵⁴

Recanati aborde ici la nature *interactionniste* et la *compositionnalité* du langage en acte, sa nature subjective, fluctuante et imprévisible. Les lexies transportent un certain sens qui dans l'échange est soumis à des conditions d'appropriations particulières, se construisant ainsi véritablement dans le contexte de l'interaction, par un jeu d'identification, de référence, d'association et de rupture. Recanati précise ce processus de signification :

premièrement, les mots sont associés à des situations réelles dans le monde (à quelque niveau d'abstraction que ce soit), c'est-à-dire à des entités relevant plutôt du registre de la référence que celui du sens ; deuxièmement, le contenu (le sens) des mots dépend des ressemblances sensibles au contexte entre ces situations et la situation-cible dans laquelle ou à laquelle les mots sont appliqués.⁵⁵

⁵⁴ François, Recanati, *op. cit.*, p. 199.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 232.

En somme, dans cet environnement fébrile du langage en situation, le sens se traduit en direct, il se base sur les repères propres à chacun des acteurs engagés dans la discussion pour ensuite constituer des ponts de réalités entre eux, ceux-ci pouvant coïncider ou différer.

Cette matière vient hausser d'un cran la réflexion sur le jeu des langages, enjeu problématique de ce mémoire, elle vient saisir sous un autre angle l'activité littérale et littéraire des mots, des « phrases », des fragments à l'œuvre dans le texte hypermédiatique. Cette conception du langage vu comme un instrument et un processus, faisant intervenir des éléments définis à actualiser, à être négociés en acte, l'idée d'un sens potentiel à être pleinement réalisé dans la zone cotextuelle de l'émission-réception, toutes ces acceptions relancent les concepts convoqués jusqu'ici. En lisant Recanati, je prends conscience que le langage parlé est lui aussi un dispositif interactif et compositionnel complexe, qui opère par l'action collaborative des parties en présence, les énoncés évoluant sur des flots sémantiques et contextuels, virtuels et actuels, imaginaires et physiques, le sens se produisant par leur action combinée dans la rencontre, l'écart et l'appropriation. Cela me conforte dans la validité du principe dialogique que je développe et défends comme étant le moteur de la relation entre l'œuvre et son lecteur. On peut dire que l'activité du langage se déploie dans une double altérité, locutrice et interlocutrice, véhiculée par une double médiation, sémantique et matérielle comme chez Archibald — ici un vecteur corporel —, et qu'elle s'exprime à travers le couple pratique de la lecture et de l'écriture, transformant le texte au fur et à mesure des interactions. L'écriture se définit à travers une lecture qui module les signes et les sensations, puis prend forme dans la marche des mots. Ce travail de conception du sens n'est rien d'autre qu'une traduction effectuée en simultané entre des énoncés sources et cibles, dont la partie sous-entendue, la lecture, se répercute et émerge dans l'écriture, qui dit la lecture en effectuant le texte. En tant que parole, l'écriture est un acte performatif qui propulse la lecture, la faisant passer du virtuel à l'actuel, à l'entendement, au dicible, avec pour effet de la rendre sensible à l'autre, d'entrer en relation et d'affecter le « réel » par son action. Cette situation dialogique est acoustique : interactive, mouvante, multiple. Elle s'inscrit dans un contexte immersif et ouvert où les régimes de phrases, ces univers hétérogènes où les mots sont « mondes »⁵⁶, se profilent dans l'imprévu de leur enchaînement les uns aux autres, dans un tissage intersubjectif et intertextuel. Elle est une expérience fugace, soumise aux contingences et au potentiel du contexte, bien que balisée par

⁵⁶ Tel que le pose Lyotard dans l'acte précédent.

un certain programme, portée par un horizon d'attente et un désir d'amener la discussion à terme. Ce dispositif langagier, les interlocuteurs en présence le manipulent dans l'intérêt de se faire entendre, et implicitement de rallier l'autre à sa cause, sillonnant des réseaux de sens et de sensations dans un jeu de négociation, naviguant au sein d'une micro communauté d'idées. Son articulation du « je-nous », truffée d'accords, de différends et de disruptions, est éminemment dissensuel. Et ses volets lecturaux et scripturaux sont les battants de sa performativité.

En dernière instance, il est intéressant de noter que Recanati recourt au paradigme visuel pour expliquer les principes acoustiques qui sont ceux du langage parlé, afin de cerner les enjeux du signe en situation conversationnelle.

au plan psychologique, on peut faire un parallèle utile entre comprendre ce qui est dit et comprendre ce que l'on voit [...] L'expérience locutoire possède, au même titre que l'expérience visuelle, un caractère double : nous sommes conscients, dans le même temps, de ce qui est dit et du fait que le locuteur est en train de dire [...] Comprendre ce qui est dit, c'est former une représentation mentale de ce dont parle l'énoncé possédant la double propriété d'être suffisamment déterminée (évaluable comme vraie ou fausse) et consciemment accessible. Ce qui suggère un critère de démarcation de ce qui est dit [...] ⁵⁷

En d'autres termes, l'auteur pense ici *l'arc entier* de la compréhension dans le contexte du langage courant, attirant l'attention sur son processus qui inclut non seulement le fait d'entendre, mais aussi de se représenter ce qui est dit, un acte de conscience qui implique une appropriation. Le dialogue est ici envisagé comme une expérience sensible convoquant des modalités acoustiques et visuelles, engagées dans une action de (dé)partage. Entendre et voir vont donc systématiquement de pair en situation acoustique, dès lors qu'il y a accessibilité, tout comme lire — saisir les contenus — et écrire — former les « images » de ce qui a été perçu dans un langage intelligible et effectif. Ces niveaux de conscience entrent tous en jeu dans les gestes résultants de l'entendement du texte, qui agissent et transforment concrètement son monde.

⁵⁷ François, Recanati, *op. cit.*, p. 31.

Les idées de Recanati sont résolument pertinentes pour penser l'action dialogique ayant cours dans l'expérience acoustique et visuelle que procure l'œuvre hypermédiatique, qui entraîne l'interlocuteur dans une expérience perceptuelle où il est invité à performer les « énoncés » en visualisant son parcours, à passer à l'acte, idéalement en toute conscience de cause à effets. Tout se présente par ailleurs comme si cette performativité du langage qu'il définit — attachée au potentiel sémantique des contenus en prise avec le contexte et pris dans une intertextualité cotextuelle, qui implique la matérialité et la mobilité du corps et de l'esprit — rendait opératoire les principes de lecture et d'écriture explorés dans ce mémoire, donnant une assise concrète à leurs modalités transactionnelles, à ce qui se passe, se crée, échappe et se transforme dans le travail de traduction entre la réalité reçue, perçue et formulée au cours du dialogue avec le texte. Il m'apparaît dès lors clair que la création hypermédiatique est une interface langagière où se joue des relations de vouloir et de pouvoir, qu'il y a du politique dans son expérience, par ses portées transformatrices, qu'y « répondre » en enjoignant le geste de l'écriture à l'expérience de la lecture participe effectivement à la puissance de la création. Que celle-ci peut étendre, déployer ses frontières en des lieux insoupçonnés.

8.2 Œuvrer à distance

Dans la foulée des développements technologiques, les idées relatives à la philosophie du langage ont trouvé des résonances théoriques et pratiques, particulièrement dans le domaine de l'art actuel, donnant lieu à différentes variations sur le thème de la performativité, du dire et du faire. C'est notamment le cas de l'artiste et enseignant-chercheur Samuel Bianchini, qui s'intéresse aux dispositifs artistes interactifs qu'il qualifie de « praticables », mis en œuvre par la parole et le geste du spectateur. L'artiste-penseur s'attache à réfléchir, à qualifier et à bonifier l'activité de perception kinesthésique qui module l'œuvre dans l'espace de réception. Il investit les liens de cause à effet qui rendent cette relation effective, les modalités performatives qui la sous-tendent, en prise avec le dispositif médiatique. Pour lui, le contexte de « représentation⁵⁸ » de l'œuvre est cet ensemble composite formé

⁵⁸ Chez Bianchini, la représentation évoque autant le principe de l'exécution scénique que celui de la formation des idées.

autant par les images, les corps, les mots et les gestes que le dispositif met en scène, incluant le public. Et dans cet environnement interactif, c'est l'image qui est l'ancrage d'un « dialogue » que le corps poursuit. Ce qui suit résume les grandes lignes de la conférence qu'il a présentée à l'Université du Québec à Montréal en 2011⁵⁹.

Les travaux de Bianchini⁶⁰ s'inscrivent à la croisée de la recherche et de la création, l'artiste partant de sa propre pratique pour réfléchir aux enjeux de l'interaction dans la création médiatique et développer des stratégies relationnelles efficaces. Il va sans dire que j'ai des affinités naturelles avec cette méthode de recherche. J'éviterai ici d'aborder les œuvres que Bianchini cite en appui de son argumentaire, pour me concentrer sur les idées qu'il avance, question de garder le cap sur mon propre corpus et sur l'objet de ce troisième acte, soit la performativité qui a cours à travers les jeux de lecture scripturaux qui agissent dans la création hypermédiatique. Il est toutefois à propos de mentionner que les quatre œuvres de mon corpus partagent avec les siennes une similarité interactive, à savoir que l'action du spectateur-acteur sur la création a lieu autrement que par un contact direct avec l'interface. Ce sont les mouvements à distance du corps et de la voix qui activent la création. Dans l'esthétique de Bianchini, ces gestes se font d'abord instinctivement puis évoluent vers une conscience accrue de leurs effets. C'est ce que convoque également l'hypertexte étendu qui sollicite le spectateur-acteur sur une base volontaire et à distance, et dès lors que celui-ci prend acte par le biais d'une lecture engagée, qu'il manipule virtuellement l'interface, il participe à l'écriture de l'œuvre, à son évolutivité.

La réflexion et les œuvres dont il est ici question impliquent le public dans le faire artistique, celui-ci devenant performeur par sa gestuelle corporelle et vocale. Le propos de Bianchini repose sur l'inversion de la formule *Quand dire c'est faire en Quand faire c'est dire*⁶¹, — dans le sens de dire à

⁵⁹ Samuel, Bianchini, « Performation et effets de présence : les rapports de cause à effets comme moteur de l'interaction intuitive », En ligne. < http://www.effetsdepresence.uqam.ca/Page/archives_2010_2011.aspx >. Consulté le 16 juillet 2012. Cette présentation a eu lieu le 12 avril 2011, dans le cadre des conférences du *Groupe de recherche Performativité et effets de présence*. Il est à noter que l'objet de ce cycle de rencontres, faisant intervenir chercheurs et artistes, est d'approfondir les enjeux de la présence et de ses effets au sein de disciplines aussi variées que le théâtre, la danse, l'opéra, la performance ou l'œuvre médiatique.

⁶⁰ Il est possible de consulter les créations et les écrits de l'artiste via son site, à l'adresse suivante : < <http://www.dispotheque.org/indexuk.htm> >. Consulté le 17 septembre 2012.

l'œuvre quoi faire, par le geste ou la parole — partant par ailleurs du principe de performativité pour proposer celui de Performance⁶², mieux adapté à la réalité des œuvres qu'il étudie. Ce concept de performance qualifie la dynamique propre au « geste » de l'interaction, il cerne la manipulation de la représentation qui s'opère ici à travers un langage sémantico-corporel pour composer l'œuvre. Bianchini explique que sa notion s'inscrit à la convergence de trois disciplines, soit celles de l'art, de la linguistique et de l'informatique, faisant intervenir les modalités de la performance — par un rapport étroit au corps et au public dans l'immédiat et l'imprévu de l'événement artistique — et de la performativité — propre à la linguistique —, au sein d'un dispositif médiatique où le logiciel rend opératoire le jeu physique et verbal du spectateur qui interagit avec l'interface. Par ce principe de performance, Bianchini pense le rapport entre le langage humain et le langage machine. Il s'intéresse à l'entrée du mouvement corporel et vocal dans le dispositif informatique, où le programme capte, codifie et convertit cette « information gestuelle » pour ensuite la rendre effective dans l'image de l'interface, la « représenter » dans l'espace d'exposition. Ce travail s'effectue par le biais d'une double médiation « interprétative », celle de l'interacteur et de la machine, et celle de leur coopération. On peut dire que la performance relève d'une dialogique du geste qui s'ancre dans l'interaction entre le langage humain et informatique, évoluant au sein de mécanismes cognitifs, affectifs, perceptifs et techniques, qui cherchent à développer une collaboration significative entre l'homme et la machine.

Pour Bianchini, le geste et la parole du spectateur procèdent de l'usage, d'une expérience esthétique et/ou d'une pratique, chacun de ces modes prenant acte selon un degré d'engagement et d'intentionnalité variable, plus ou moins conscient. Bianchini marque une différence entre l'usage, relatif à la manipulation intuitive de l'œuvre ; l'expérience esthétique, qui implique un phénomène de réflexivité où l'acteur prend conscience de sa position dans le dispositif ; et la pratique, un acte réfléchi où les gestes sont posés en connaissance de cause, guidés par un objectif de réalisation, où l'acteur est conscient de l'implication de ses manœuvres. L'inaction n'est pas envisagée. La dynamique

⁶¹ Une formule qu'a aussi utilisé Bernard Stiegler dans une communication intitulée « Quand faire c'est dire : de la technique comme différence de toute frontière ». In *Le passage des frontières : autour du travail de Jacques Derrida. Actes de Colloque de Cerisy* (Cerisy-la-Salle, 11-21 juillet 1992), sous la dir. de Marie-Louise Maillet, Paris: Galilée, 1994, 592 p.

⁶² Il est à noter que Bianchini écrit son concept de Performance avec un « p » majuscule. J'utiliserai quant à moi la minuscule, afin d'uniformiser la manière de présenter les notions empruntées à chacun des auteurs conviés.

interactive passe ici par l'interface, retourne au dispositif, pour revenir à l'interface, et ainsi de suite dans un ballet virtuel et actuel qui participe de l'évolutivité de la création. À l'instar de Fourmentaux, Bianchini considère ces paliers d'activité comme autant de composantes de l'œuvre. Dans sa perspective, elles ne sont toutefois pas aussi systématiques, linéaires, elles s'entraînent en boucle. Il y a un retour au dispositif. Il est possible de penser cette séquence de la manipulation, de la préhension et de l'appropriation sous l'égide de la lecture et de l'écriture — en gardant à l'esprit que ces modes d'être à l'œuvre ne sont pas non plus clivés, qu'ils se télescopent —, comme deux actions contribuant à l'élaboration du script de l'œuvre et à la réalisation de son scénario. La conception favorise ici ce double potentiel.

Les procédés, motivations et processus qui engagent le « faiseur » à l'œuvre sont centraux dans la réflexion de Bianchini. C'est l'enjeu théorique et pratique de son concept de performance, dont la problématique est liée aux modalités de l'embranchement, à la relation de cause à effet qui enclenche la prise du spectateur avec le dispositif et l'incite à poser un geste engagé qui transforme l'œuvre. Une chose est claire désormais : l'amorce et le développement de cette attention sont le nerf de la relation dans toute œuvre interactive. Bianchini cherche lui aussi à comprendre ce qui initie la relation entre le dispositif et l'interacteur, mais il souhaite davantage élargir l'intérêt relatif à cet usage à l'expérience esthétique et ultimement, à l'engagement de la pratique. Ce faisant, il explore les procédés permettant de capter non seulement l'attention du spectateur, mais de produire en lui une motion qui lui donnera prise sur l'œuvre. À cet effet, il insiste sur l'importance de faire en sorte que cette prise ne devienne pas une emprise, de favoriser la variabilité relationnelle comme principe fondamental de la négociation avec l'œuvre : les comportements doivent émerger naturellement du contexte dialogique et non être imposés par le programme informatique. Une vision que soutient aussi Rancière dans sa conception politique de l'efficacité esthétique ; Lyotard avec son principe d'expérimentation, qui prône une réalisation du texte, de l'œuvre, basée sur une exploration qui n'anticipe pas son résultat ; de même qu'Archibald, dans son idée d'un lecteur qui se saisit subjectivement du texte. Pour eux, comme pour Bianchini, la liberté d'action est un enjeu crucial de la qualité de la relation entre l'œuvre et celui qui l'anime, de la signifiante de leur présence et de leurs effets mutuels :

Se construisant dans un rapport à des dispositifs informatiques de représentation, ces gestes relèvent de formes d'interprétation — au sens instrumental — souvent intuitives, sans partition ni mode d'emploi, simplement conditionnées par le dispositif en question et les représentations

interactives auxquelles ce dernier donne lieu. Pour que la relation "prenne" et se développe, pour qu'il y ait "prise", une relation de coprésence est nécessaire, entre l'homme, le dispositif et la représentation, dans l'action et par l'action. Pour cela, comment les créateurs peuvent-ils trouver des stratégies, des écritures et agencements afin de favoriser le développement de rapports de causes à effets subtils, signifiants, variables et dynamiques, sans réduire l'expérience esthétique à ces seuls rapports ?⁶³

L'activité gestuelle, qui dans ce contexte coïncide avec l'interprétation de l'œuvre au sens scénique du terme, se produit donc au sein d'une coprésence interactive, impliquant le spectateur et le dispositif dans les représentations de l'œuvre ; et une importance primordiale est accordée à l'émancipation de l'expérience esthétique, foncièrement appropriative mais collaborative. La négociation évolue ici entre manipulation, réflexivité et/ou volonté du côté de l'acteur, puis entre interprétation et application du côté de la machine, ce qui fait que le geste, purement instinctif ou réfléchi de l'interacteur, se répercute visiblement dans l'espace de représentation de l'œuvre. La réflexivité et l'appropriation sont essentielles, en tant que présence à soi, en tant que conscience de l'acteur, de sa position dans le dispositif et des effets de son engagement. Ces effets de présence viennent de l'action et non de la figuration, ils prennent forme dans un processus dynamique d'ouverture à soi et à l'autre, en constante modulation.

Par son travail de recherche et de création, Bianchini cherche à faire basculer la présence du spectateur, sa simple figuration, dans un effet de présence, afin de donner à l'expérience esthétique une portée signifiante et concrète. Pour ce faire, à l'instar de Cauquelin, d'Archibald et de Recanati, il met de l'avant l'importance de favoriser une compréhension liminale du fonctionnement du dispositif afin d'ancrer la relation, d'inciter le spectateur à user de l'œuvre en lui laissant assez de latitude pour qu'il puisse se l'approprier, réagir en connaissance de cause. Il s'agit de doser ce qui est donné à voir, à ressentir, à découvrir et à agir, de penser ce que Bianchini appelle le lien de cause à effet, dont le moment de prise est déterminant pour la création d'une chaîne de « sens » impliquant une myriade d'affects et de percepts, ces sens-data⁶⁴, données invisibles, mais non tangibles éprouvées par le

⁶³ Extrait du texte résumant la communication de Bianchini, dont la référence figure à la note 57.

⁶⁴ Jérôme, Dokic, *Qu'est-ce que la perception?*, Paris: Vrin, 2009, 128 p.

spectateur, qui se répercutent dans ses gestes et donc dans la matérialité de l'œuvre. Avec cette conception triadique de l'expérience interactive, allant de l'intuition, à la signifiante à la conscience, on touche ici aux enjeux fondamentaux de la relation du spectateur à l'œuvre, en sachant que les difficultés de lecture, les mystères, peuvent par ailleurs être un moteur d'intrigue, faire l'objet d'une investigation visant à résoudre l'énigme, celle-ci pouvant déborder le cadre *in situ* de l'interaction. C'est un peu ce que fait Bianchini en poursuivant sa pratique dans la réflexion théorique, et vice-versa, pour éprouver et dépasser les problèmes qu'elles posent. C'est ce que je tente aussi de réaliser à l'égard de l'écriture, face à la complexité que me présente l'œuvre hypermédiate, en relançant théorie et pratique.

Le principe de performance que Bianchini met de l'avant pour cerner l'activité physico-sémantique et technique par laquelle se module l'interprétation de la représentation, je la suppose également effective dans l'hypertexte étendu — l'altération physique de l'œuvre en différence — à travers l'action du spectateur qui, par son corps, ses gestes et/ou ses paroles, par le jeu de leurs langages entremêlés, éprouve et agit sa textualité. Cette performance prend la forme d'une libre traduction qui se produit dans l'espace immédiat de la négociation entre l'acteur et le dispositif, sur le champ. Cette réaction à l'œuvre peut aussi se produire ultérieurement, la réflexivité et la conscience peuvent se manifester de façon impromptue, dans un espace et une temporalité décalés, œuvrant la création à distance par ses effets de présence en différé, prolongeant une expérience de lecture qui peut aussi être une pratique d'écriture. En rendant « praticable » l'idée que faire c'est dire, le concept de performance me permet d'avancer qu'écrire procède la même logique en contexte hypermédiate.

8.3 Laisser faire. Vivre la sensation.

De la dialogique sémantique, corporelle et technique inhérente aux processus de représentation chez Bianchini, des avancées qu'il « pratique » sur les enjeux du corps à l'œuvre, nous entrons, avec les propositions de l'enseignant-chercheur, auteur et commissaire Jens Hauser, de plain-pied dans l'univers beaucoup plus abstrait de la sensation. Les gestes physiques s'étendent ici à des micromouvements physiologiques, qui rendent l'expérience perceptive encore plus sensible : ténue, fortuite, imprenable, inédite. On délaisse le paradigme logocentrique, voire même anthropocentriste, on

déserte le registre de la communication et de la représentation inhérent aux univers médiatiques pour investir le monde du vivant, soumis aux lois de la nature et non à celles du savoir — celles-ci étant par ailleurs animées par ses propres jeux de force et de pouvoir. En d'autres termes, le comportement organique de la substance en acte se substitue au régime logique et déterminant de la connaissance, de la technique.

Comme assises d'une conférence donnée à Montréal⁶⁵, Jens Hauser observe et problématise une tendance de plus en plus courante en art, à savoir la performance microévénementielle, où l'œuvre n'agit plus selon les modalités du langage, mais repose sur la « chimie » et la physique des corps en présence, puis se caractérise par la présentation, par la non-histoire. Il synthétise ainsi ce phénomène :

Que ce soit dans les arts plastiques ou dans les arts de la scène, les modes logocentriques et la représentation cèdent la place à plus de présence et plus d'épreuves de réalité. Cette oscillation entre culture de sens et culture de présence, correspond-elle à un phénomène plus large, et qui engendre aussi une posture de co-corpor(e)alité du spectateur?⁶⁶

Le spectre d'œuvres sur lequel le chercheur réfléchit est varié, faisant intervenir le règne humain, animal, végétal ou synthétique, les hybridant même parfois. Ces performances qui mettent en jeu des éléments naturels, artificiels ou des artefacts, selon des procédés organiques ou biotechnologiques, se développent de façon autonome dans la réaction imprévisible des corps en présence. Comme pour Bianchini, je me concentrerai ici sur les idées de Hauser et non sur les œuvres qu'il cite en exemple. Le concept de microperformativité qui est au cœur de sa réflexion s'inscrit au croisement paradigmatique

⁶⁵ Jens, Hauser, « Microperformativité : fragments en action ». Conférence donnée à l'Uqam, Montréal, 2012 (janvier). Organisée par le Groupe de recherche *Performativité et effets de présence*. En ligne < http://www.efeetsdepresence.uqam.ca/Page/archives_2011_2012.aspx >.

⁶⁶ Jens, Hauser, « Microperformativité : fragments en action ». En ligne < http://www.efeetsdepresence.uqam.ca/Page/archives_2011_2012.aspx >. Consulté le 16 juillet 2012. Il est à noter qu'un texte plus élaboré, portant aussi le titre *Microperformativité : fragments en action*, est parvenu par courriel aux membres du Groupe, préalablement à la conférence, mais celui-ci n'est pas disponible en ligne. Je l'ai mis en annexe I, en guise de référence. Par ailleurs, la captation audio de cette conférence devrait être disponible sous peu sur le site du Groupe, à l'adresse suivante : < <http://www.efeetsdepresence.uqam.ca/Page/intervenants.aspx> >.

de la performance et de la performativité, leurs principes respectifs étant ici librement utilisés : il « implique des fragments organiques ou artefacts qui *font quelque chose* et qui peuvent même acquérir une *qualité d'acteur*⁶⁷ ». Hauser confère donc une dimension perlocutoire à ces actes microperformatifs. Il est intéressant de relever que le penseur dénote une généralisation de la performativité dans le milieu de l'art actuel au détriment de la performance, un phénomène qu'il attribue à la prégnance de formes hybrides, ayant favorisé le déplacement du principe linguistique vers des objets et des disciplines variés. C'est notamment le cas de Bianchini ainsi que des projets artistiques que Hauser investit, qui font interagir des matières autres que langagières et parfois hétérogènes, qui par leur action transforment le réel, bien que ces opérations se déroulent aux limites de la perception, que leur effet soit subtilement saisissable, même imperceptible.

Les fragments dont il est ici question évoluent entre le micro et le macroscopique, développant des interconnexions complexes dont les manifestations ne sont pas de l'ordre habituel de l'entendement. Le jeu se situe à un autre niveau, soit parce que le travail s'effectue à un degré particulière, soit que le cadre de l'action déborde celui de l'appréhension visuelle, de sorte qu'il fuit le regard d'ensemble. Cette échelle de sens, indique le penseur, vient inhiber la communication, complexifier la compréhension et la prise avec la création, pour un spectateur habitué à une appréhension mésoscopique (intermédiaire). Elle éprouve l'expérience esthétique, fragilisant le regard en le faisant sortir de la « culture » du voir, pour le faire entrer dans un régime d'expérience organique, étrange, imprévisible, à peine perceptible, pour ainsi dire pas du tout. Le spectateur observe l'œuvre dans le suspens du signe, dans l'attention des sens, dans l'attente de l'apparaissant, du signifiant.

⁶⁷ Je réfère ici à un passage du texte *Microperformativité : fragments en action*, qui figure à l'annexe I. Il est à noter que lors de son séjour à Montréal, Hauser a donné plusieurs conférences. Différents textes ont été diffusés dans la foulée, dont les titres et les contenus changent sensiblement mais qui portent tous sur les mêmes enjeux. Le passage cité se trouve aussi dans le texte suivant : Jens, Hauser, « Microperformativité : Épreuves de réalité à l'heure du post-anthropocentrisme ». Conférences données à l'université Concordia, Montréal, 2012 (janvier). Organisées par Fluxmedia (<http://fluxmediaresearch.ca/main/>) et Hexagram-Concordia (<http://hexagram.concordia.ca/>). En ligne. < <http://www.facebook.com/events/324440557590855/> >. Consulté le 16 septembre 2012.

Le spectateur effectue des allers-retours vacillants entre l'espace symbolique de l'art et la 'vie réelle' des processus organiques mis en scène. Les gestes physiques se raréfient au profit de phénomènes physiologiques, contournant langue et même langage. Là où les mots et les gestes peuvent construire tout sens et même l'absence, ces performances dé- et refont ces constructions sensées par l'ab-sens dans la présence.⁶⁸

La culture de la présence se confronte donc à celle du sens. Cette présence relève de la sensorialité et non plus d'une logique logocentrique ou visiocentrique, ni même de la double fonction de l'interprétation, tel que l'entend Bianchini. Pour ma part, l'œuvre microperformative et sa réception opèrent dans un ordre de signifiante caractérisé par une absence de langue, mais non pas de langage, inscrit dans le dialogue des corps entre eux, intérieurs et extérieurs. Elles quittent le registre de l'histoire, même fictionnelle, se déployant hors de tout scénario, de toute narrativité, de toute linéarité et au-delà de la sémantique. Elles laissent la culture littérale et même littéraire pour entrer dans l'épreuve de la matière, de son comportement organique qui disperse la perception, pour reprendre le terme de Hauser, transportant le spectateur dans un univers de sensations ultrasensibles, sollicitant sa pleine présence aux micros phénomènes actifs sous ses yeux. Il s'agit de l'expérience d'une assistance « à l'écoute » d'un sublime spectacle, qui déjoue ses anticipations, les lieux et les formes habituelles. La performance avait déjà pour objectif de se démarquer du théâtral, de la mise en scène, de la narrativité. Ces créations « [...] transgressent délibérément les traditions de la représentation symbolique pour passer à l'acte d'une manipulation du vivant même⁶⁹ ».

De fait, il s'agit plus précisément ici d'automanipulation. Car le projet est mis en œuvre par l'artiste, mais il fonctionne ensuite par lui-même, la nature prenant ses droits au sein d'interactions contextuelles et contingentes dont les effets s'expriment subtilement. Auteur, « acteur » et spectateur ont par ailleurs peu d'emprise sur le déroulement de la présentation, celle-ci échappant à leur

⁶⁸ Jens, Hauser, 2012, *Microperformativité et Présence*. Conférence donnée à TRANS3, Genève, 2012 (février). Organisé par Théâtre du Grütli. En ligne < <http://www.grutli.ch/outrage/trans3/prog/pla/index.html> >. Consulté le 17 septembre 2012.

⁶⁹ *Ibid.*

contrôle. L'artiste met des corps en scène, il démarre un processus où le rôle de l'acteur n'est plus celui de l'interprète qui se saisit d'un texte pour le performer, mais bien celui d'un participant qui interagit instinctivement, dans les improvisations de la coprésence. L'observateur est sollicité mais l'interaction n'est pas tactile, elle est subtilement sensorielle, évoluant dans le hors champ de ses compétences habituelles. Cette situation instaure un certain désœuvrement. Dans cette conjoncture, l'expérience tend à se détacher de la conduite esthétique, telle que l'envisage Jean-Marie Shaeffer, pour devenir une expérience d'être et d'agir sensible. Elle demande aux corps en présence — initiateur, acteur, observateur — de lire et d'écrire intuitivement, une posture qui nécessite un esprit de corps, plus que jamais dénué d'attentes et d'atteintes. Il s'agit de faire acte et œuvre de présence, de laisser le sens s'articuler dans la coopération, de laisser parler le corps en cessant d'interpréter ou de traduire, pour être. Ce qui n'est pas simple.

Par sa liminalité d'action et de perception, la microperformativité implique un changement radical de paradigme, inscrit dans une organisation complexe qui ramène l'expérience à l'essence, la faisant évoluer au sein d'un langage naturel qui fait place à un savoir plus abstrait, relatif à la sensation vécue. De « l'objet » dynamique qu'elle était, de la lecture à la performance, s'exprimant dans un langage sémantico-physique et technique, visuel et acoustique, l'œuvre devient ici un organisme vivant, habité de l'intérieur, traversé de présences et d'effets ténus de présence. D'une économie médiatique, empreinte de paroles et de gestes techniques, communicants, déterminants, signifiants, la création bascule dans un système écologique où les flux organiques circulent au sein d'une structure autonome, qui s'automanipule et s'autorégule. D'une économie de l'information, on passe à une écologie de la présence et de ses micros effets, où le « sujet » se profile selon les lois mystérieuses de la nature, des règles autres que celles de la vision, de la langue et du savoir linéaires. De la logique du système on passe à un mode systémique, où l'expérience s'épanche de l'intérieur. En somme, l'état de la présence — qui relève de la sensation, de l'intuition, de l'espace, de la subjectivité, d'une immersion dans l'expérience — choque celui de la culture — qui est de l'ordre de l'esprit, de la raison, du temps, de l'objectivité, où le sujet est extérieur à l'objet de son regard. L'observateur, plongé au beau milieu de ces troubles cognitifs, est confronté à une épreuve de réalité. Son expérience lectorale relève du percept, elle ne tient plus de la logique du savoir.

À un extrême de l'expérimentation microperformative, on trouve un déni du dire et du faire comme vecteur informationnel, une aspiration à une expérience de pleine présence, située dans une aire postmédiatique, évoluant hors de la langue, de la communication, de la technique, hors de la lecture et de l'écriture finalement, des conditions auxquelles l'œuvre ne peut pourtant échapper tant que l'homme est à l'œuvre, si minimale soit son action, sur le plan de la création ou de l'observation. Aussi, cette posture revient pour ainsi dire à une utopie. Dans ses explorations intermédiaires, on trouve une épreuve de réalités, qui, comme le dit Hauser, évolue aux frontières mouvantes du vivant, les croisant, les confrontant. Cette activité, Hauser la pense sous le principe de co-corpor(e)alité, afin de saisir l'oscillation entre culture de sens et culture de présence, la cohabitation de corps aux réalités variables, naturelles et synthétiques, sauvages et conditionnées, évoluant en communauté. Pour ma part, cette position est plus réaliste, car le corps qui assiste la présentation et à la présentation est un être social, naturalisé, il reste culturel même désorienté, dérivé de sa nature profondément logocentrique. Celui qui initie l'œuvre ou qui regarde ; le corps humain qui participe de la microperformance dans certains cas ; appartient à cette race du vivant, même désarçonné dans ses repères. Il peut devenir sensations, mais peut difficilement faire totalement fi de sa culture, de son bagage d'expériences et d'affects. Amener la nature dans l'art revient à l'incorporer dans la culture, dans son système.

Ces présentations, bien qu'organiques et fugaces, soulèvent inévitablement la question de la mémoire de l'œuvre, de sa situation dans l'espace et le temps de l'histoire de l'art, bien que la création relève du présent et de la présence, de ce qui ne se voit pas ou à peine. En tant que spectateur, on ne peut peut-être pas la saisir dans son entièreté, mais on peut tout de même en ressentir quelque chose. Et notre propension à la clôture, à cerner les faits dans une logique diachronique de début et de fin, à les faire coïncider avec notre réalité, ne peut que tendre à s'exprimer. Pour moi, le système microperformatif dont parle Hauser implique l'homme observateur en tant que fragment de nature et comme artefact culturel. Il participe du corps collectif à l'œuvre, de cet ensemble entremêlé qui essaime dans un réseau sensible, faisant fragilement advenir les « sens » dans le dialogue des substances en coprésence. Hauser convoque la notion d'immanence pour formuler le principe vital de l'œuvre microperformative, et citant Aristote, il envisage le vivant comme étant tout ce qui se bouge de l'intérieur. Cette vision ouvre une autre perspective sur le concept d'immanence, qui n'a plus ici à voir avec une expression autoritaire de l'œuvre qui s'imposerait au regardeur, telle qu'elle est

traditionnellement envisagée en histoire de l'art, puisque l'œuvre de l'œuvre est obscure, souterraine. Cette activité immanente toute particulière se fait également transcendance, non pas au sens spirituel, mais par les processus actifs de transformation de la matière en action. Au regard de cette conception et par extension, on peut considérer la vie intérieure de l'observateur à l'œuvre comme procédant d'une lecture microperformative, d'une expression immanente qui est aussi transcendante, dès lors qu'elle évolue, et d'autant plus lorsqu'elle émerge, lorsqu'elle s'inscrit dans le réel. Ce processus d'intériorisation et d'extériorisation est une expérience hautement subjective et fragmentaire, qui se partage et s'écrit sur le même mode, à la croisée de la nature et de la culture. Et cette expression peut prendre une forme acoustique — littéralement ou métaphoriquement — véhiculée par une « histoire » suivie ou non linéaire.

SCÈNE 9

RELATIONS PERFORMATIVES

Les conceptions d'Archibald, que je mets en lien avec celles de Recanati, par le principe d'une lecture performative modulant le texte ; les idées de celui-ci qui se répercutent dans celles de Bianchini, par les modalités d'une parole effective ; et celles de ce dernier qui résonnent dans la pensée de Hauser, par la gestuelle du corps à l'œuvre ; apportent un éclairage d'ensemble sur l'interactivité qui a cours dans les hypertextes étendus de mon corpus, et par extension, sur la création hypermédiatique en général. La lecture oriente l'attention sur les enjeux de la manipulation et de la technique inhérents à leur expérience, à leur écriture. La performativité explique comment le sens s'y développe, de fond en surface, entre non-dit et expression, entre détermination et liberté, dans un langage courant en contexte. La performance touche aux points sensibles de l'activité physique, sémantique et technologique qui conditionnent leur interprétation, travaillant leur interface et leur dispositif selon différents degrés de présence. La microperformativité ceme la vie de leurs fragments qui se côtoient, se mêlent et se fertilisent librement, évoluant dans la chimie et le choc des éléments, jouant sur les seuils politiques et poétiques du sens de la sensation, de l'intuition, de la perception, de l'entendement. En somme, ces notions saisissent la dis_sensualité des corps à l'œuvre, les effets subtils de leur coprésence qui, lorsqu'ils s'actualisent et se rendent lisibles, peuvent créer des parcelles de signifiânces.

Les œuvres de mon corpus, traversées de sémantique, prises dans une intertextualité, ne sauraient être considérées comme purement microperformative, au sens où Hauser l'entend, mais elles en recourent les principes, troublant elles aussi les postulats logocentriques, visiocentriques et

anthropocentriques de la linéarité, de la narrativité et de l'objectivité, par leurs explorations et expériences acoustiques. La création joue ici sur deux niveaux d'échelle, micro et macroscopique, elle déploie ses fragments — des artefacts de langage chargés d'affects — dans une vaste étendue spatio-temporelle pour « vivre » à travers un réseau complexe oscillant entre cultures, techniques et natures, résistantes à toute détermination définitive. À différents degrés et par diverses modalités, l'artiste effectue ici un travail scénographique liminal qui initie une activité dont le moteur de lecture et d'écriture est fondamentalement performatif, faisant proliférer les « sens » par effets de présence. Il charge l'écart et la différence, les erreurs de lecture et d'écriture d'un pouvoir créateur. L'économie médiatique s'élargit et intègre ainsi le mode du vivant pour créer un écosystème sensible, chargé de politique, les règnes de l'homme, de la technique — le numérique étant devenu une panacée, une autorité, un signifiant en soi⁷⁰ — et de la nature cohabitant en tensions, évoluant entre règles et libertés dans un état d'équilibre instable, les voies de l'œuvre, bien que soumises à certaines lois, étant pratiquement imprédictibles, indéfinissables. Comme l'avance Barbanti, « le médium, en adhérant au vivant, assume ses modalités extérieures d'existence⁷¹ ». Cette acception prend ici sa pleine expression, l'œuvre reconduisant les principes acoustiques auxquelles il se rattache pour ouvrir sur une écologie de la création.

Edward Lorenz, imminent météorologue, pose en 1972 la question d'un battement d'ailes d'un papillon à une extrémité de la terre qui pourrait provoquer une tornade à l'autre bout du globe⁷². Comprise à

⁷⁰ À l'appui de cette idée, je cite un passage de l'article : Simon Jodoin, « François Legault en 140 caractères », *Voir*, 19 juillet, 2012, p. 6. Le texte porte sur l'utilisation prétendument novatrice de Twitter par le fondateur de la Coalition Avenir Québec, dans le cadre des élections provinciales 2012 : « Les ordinateurs et les réseaux, dit-on, ne pensent pas, ils ne sont que ce qu'ont en fait. Pourtant, même avant qu'on fasse quoi que ce soit, le réseau signifie [...] Sinon, quelle importance peut avoir le fait d'y être le premier et comment peut-on y voir de l'audace et de la 'politique autrement' avant même qu'on y ait dit quoi que ce soit? [...] la technique et/ou la politique ne sont rien sans la valeur poétique qu'insufflé l'utilisateur dans son dialogue avec la communauté ».

⁷¹ Roberto, Barbanti, *Visions techniciennes : De l'ultramédialité dans l'art*, Nîmes: Théétète éditions, 2004, p. 31.

⁷² Conférence donnée au « 19th meeting of the American Association for the Advancement of Science », à Washington, 29 Décembre 1972. Le texte de cette communication, intitulée *Predictability : Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set off a Tomado in Texas?* (traduction française : *Un battement d'aile de papillon au Brésil peut-il déclencher une tomade au Texas ?*), se trouve aux p.181 à 184 du livre suivant : Edward N. Lorenz, (dir. publ.), *The essence of chaos*. Seattle: Seattle University of Washington Press, 1993, 227 p.

tort dans une relation directe de cause à effet, sa proposition soulève plutôt l'enjeu de la sensibilité aux conditions initiales dans l'interaction entre les éléments comme facteur d'instabilité et d'impondérabilité du comportement de la nature. Ce n'est pas le battement d'ailes comme tel qui provoque la tornade, mais bien le contexte initial de ces battements qui entraîne la suite des événements. Lorenz précise par ailleurs que celui-ci peut autant déclencher qu'empêcher ladite tornade. Autrement dit, les battements participent d'une chaîne à réaction qui implique d'autres éléments dans la propulsion de l'évènement. Lorenz résume ainsi l'enjeu de cette problématique : c'est la différence de cause qui induit une différence d'effet. Une cause infime peut avoir un effet considérable sur la suite des événements et la finalité d'un phénomène, déroutant la logique qui « conduit » habituellement sa dynamique par l'introduction d'une « erreur » initiale qui se répercute pour former une série d'accidents, de telle sorte que l'issue de la situation se dérobe à la prédiction. Dans ce contexte, il est possible de prédire l'activité du phénomène, mais cette anticipation repose toujours sur le principe approximatif de probabilité et non sur des certitudes.

Le système « vivant » qui anime l'œuvre hypermédiatique, et particulièrement les oeuvres de mon corpus, fonctionne ainsi : une logique de fond sur laquelle il prend appui, un programme de base à partir duquel il peut être initié, et un mode microperformatif instable pour opérer, poussé par des mouvements fortuits, par une interactivité qui génère le sens en acte_s. Les formations qui en émergent — partielles, labiles, relatives, erratiques — relèvent à la fois de l'état à priori des éléments en cause, dont l'identité individuelle varie significativement, et de leur coprésence dans la communauté de la création, une dynamique complexe qui induit de l'imprévisible, de l'indétermination. Ce régime sensible est à mettre en lien avec celui de l'historicité, une « ligne » temporelle qui participe de la vie de l'œuvre, de ses jeux de langages : le passé — les conditions initiales, à priori — influence le présent et le futur du texte. En cela, la création est une épreuve de co-corpor(e)alités, tel que la pose Hauser dans sa problématique sur la microperformativité, inscrite dans les battements du temps. C'est ainsi qu'elle peut s'étendre, de génération en génération.

9.1 Articuler le corps d'expériences : faire sens

L'hypertexte étendu, bien éclairé par les principes de lecture, de performativité, de performance et de microperformativité, demande toutefois un concept pragmatique qui cerne précisément sa nature hétérogène : témoignant de l'omniprésence sémantique qui guide ces actes de lecture-écriture courant en boucle, performant la création sur un mode littéral mais aussi littéraire, cette dimension poétique de l'écriture — souvent négligée dans le cadre « scientifique » de l'histoire de l'art — dimension qui est ici un élément capital du système politique de l'œuvre. Ce concept doit par ailleurs embrasser la complexité réseautique du texte, porté par des modalités techniques, physiques, intellectuelles affectives, puis soutenir ses mouvements, ses espaces et ses temps de création, virtuels et actuels. En substance, cette notion doit véhiculer les paradigmes du texte, de la performativité et de l'histoire, témoigner des mobilités et des transactions qui s'y opèrent sur un mode fragmentaire, évoluant oscillant entre les mondes virtuel et actuel, analogique et numérique, entre individualité et communauté, entre cultures, natures et techniques, avec les harmonies et dissonances que ce réseau de relations implique. Elle se doit d'être une structure flexible, inclusive et résiliente, embrassant une pluralité en potentiel.

9.1.2 Dans les mouvances du « trans »

Dans un article portant sur l'exposition *Flußgeist*⁷³, j'ai eu recours au concept de transécriture pour rassembler sous un même thème la textualité mouvementée de l'œuvre. Cette notion, développée dans l'ouvrage collectif intitulé *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*⁷⁴, cerne les mécanismes de l'adaptation, qui repose sur un principe de reprise transposant un texte d'un médium à un autre — portant par exemple le récit d'un livre à l'écran —, dans des écarts esthétiques qui parfois

⁷³ « De la perte, du gain et de la persistance dans les mouvances du trans », *ETC*, no 87, septembre (2009), p. 33-35.

⁷⁴ *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, dir. André Gaudreault et Thierry Groensteen, Québec/Angoulême, France: Nota bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, 280 p.

le transforment substantiellement. Dans mon usage, cette figure visait à capter l'activité transmédiate à l'œuvre dans le travail de Chatonsky, procédant d'une dynamique générative furtive qui saisit des fragments textuels courants sur le Web, les recontextualise et les rejoue au sein d'un autre médium, l'œuvre hypermédiate. Cette activité adaptative garde l'essence des textes sources, mais fait émerger une nouvelle textualité au réel modifié par la dislocation et l'association des contenus. Il en va de même pour *Listening Post*, ainsi que pour *For Chicago* et *Prenez soin de vous* — bien que leur stratégie esthétique diffère —, où les cycles de lecture-écriture endogènes, qui ont cours dans la phase de conception du dispositif, et ceux exogènes qui relèvent de la manipulation de l'interface, adaptent des textes existants par des actions qui modifient le contenu et le médium original.

Un des textes de ce livre, traitant plus spécifiquement de l'adaptation cinématographique, pointe un enjeu important de la transécriture en expliquant que :

la transposition n'est pas une opération de transport, de transaction ou de transcodage, elle est un travail d'écriture à partir d'une position autre [...] cette position [...] est, au-delà de la navette qui la réunit au texte source, au cœur d'une intertextualité généralisée, au croisement des textes les plus divers et repérables dans le texte-adaptation. Il y a d'abord, en tant qu'ensemble de codes éthiques et idéologiques, propres à une époque, le discours implicite de la société au sein de laquelle est réalisé le film.⁷⁵

Cette intertextualité est manifeste dans l'étendue hypertextuelle des œuvres étudiées, dont le langage « informe » l'air du temps, doublée d'une portée intersubjective qui vient décupler le jeu de la génération. L'œuvre porte l'empreinte du temps présent dans sa signature interactive à la dialogique fragmentaire, mais associative, elle signale, en creux et en saillie, l'omniprésence du réseau dans l'art et la vie. À cette adaptation de l'époque se mêle celles des lecteurs-scripteurs à l'œuvre, qui s'approprient cette textualité partielle et arbitraire, en l'accolant à leur réalité par effets de présence, de perception et de filiation, une inscription du soi dans l'autre, une mixture intertextuelle et intersubjective qui est bien à l'image de notre ère.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 76.

La notion de transécriture me fournit ici une matière riche et pertinente pour penser l'œuvre hypermédiatique. Je retiens notamment l'essence du principe d'adaptation, qui autorise la coexistence d'un texte source, d'un thème et de ses variations, dans une différence conceptuelle et esthétique qui engendre de nouvelles réalités et expériences, et qui, dans un registre plus philosophique, est une expression de résilience nécessaire à l'évolution, voire à la survie. Bien que l'hypertexte étendu présente clairement des attributs adaptatifs, sollicitant par ailleurs la capacité d'adaptation du lecteur dans le contexte de ces extrêmes modulations, ce concept m'apparaît toutefois insuffisant pour saisir la complexité dialogique à l'œuvre, la performativité de sa textualité hétérogène — évoluant entre le visuel et l'acoustique, la parole, le geste et la sensation, la présentation et la représentation, la scène et le signe, la présence et ses effets, l'immédiateté et l'hypermédiateté, le virtuel et l'actuel, l'ordinaire et le spectaculaire, l'individuel et le collectif, la lecture et l'écriture — qui se joue aux frontières de l'entendement, dans un temps et un espace étendus. Insuffisant, ne serait-ce qu'au regard du concept de traduction, en faveur duquel j'ai pris position en début de mémoire et de sa matrice de transaction, le tiers espace, où se négocie la création, dans les rencontres et les écarts qui se produisent entre un texte source et cible. Je trouve ce concept plus riche, car il embrasse dans sa conception le politique et le poétique pouvant émerger de la relation au texte. Aussi, cette figure de transécriture nécessite-t-elle d'être adaptée à la réalité singulière de l'hypertexte étendu, afin de cerner plus précisément les mouvements de médiation, de translation et de traduction, engagés ici par la création, et qui entraînent le lecteur dans le sillage de ses histoires, dans les transitions et les mobilisations qui emportent les corps et les imaginaires de fragments en constellations, pour générer des expériences de lecture et d'écriture transcendant la textualité de l'œuvre.

Afin d'obtenir cette conjoncture théorique et pratique, je conserve le principe de transécriture et son paysage philosophique, en effectuant un écart, une césure dans l'unité du mot qui vient signifier le détachement du paradigme de l'adaptation auquel il se rapporte originellement pour embrasser celui de la traduction — une différance qui se voit mais ne s'entend pas, un clin d'œil à Derrida —, pour arriver au concept de trans|écriture, afin de parler en propre des modalités d'écriture, incluant la lecture, qui traversent et transforment l'étendu de l'hypertexte. À cette manipulation appropriative de la notion de transécriture, s'ajoute celle de lecture, de performativité, de performance et de microperformativité, que j'incorpore pour former le concept microperformance, qui devient le principe opératoire de cette trans|écriture. En joignant ces théories actives, j'arrive à une conception étoffée du jeu et des actes de

langages à l'œuvre, qui se négocient dans le tiers-espace de la traduction, une zone de confluence et de turbulences, un espace tensionnel, de suspens, où le sens se transige dans la relation entre des « sujets » en prise — avec eux-mêmes et entre eux —, animés par des savoirs, des volontés et des pouvoirs, des régimes différentiels. Dans cette conjoncture de microperformation, l'hypertexte étendu n'est rien d'autre qu'un être de langages⁷⁶ et son jeu en témoigne par l'immanence et la transcendance de ses actes de lectures et d'écritures, ouvrant et fermant des volets de sens et de sensation dans la vastitude de ses flux, œuvrant une matière au réalisme⁷⁷ fictionnel, déterminé dans une certaine mesure, davantage conventionné si l'on considère les fragments de savoirs que constituent *Prenez soin de vous*, mais l'autorité en moins, gardant le réel libre de ses potentialités. Au fait, ce que nous dit cette dernière, avec beaucoup de subtilités finalement, c'est qu'aucun savoir au monde ne pourra jamais saisir la complexité de la nature humaine, qu'elle soit derrière l'œuvre ou devant, que seul le cœur poétique peut, peut-être, y parvenir.

Dans cet environnement sensible, le tiers-espace coïncide exactement avec celui de la trans|écriture, et l'action y fonctionne selon une triade performative. L'histoire se présente, se développe et se transforme dans la perte, le gain et la résistance du sens, venant troubler les instances et conventions du langage par son régime polyphonique. De la même manière, cette dynamique affecte les règles du jeu de l'œuvre et celles de ses joueurs, les lecteurs : une part de négociation, une part de partage, une part d'appropriation, et au cœur de ces rencontres, confrontations et écarts : la création. Un ensemble. Une articulation : le je-nous. Une communauté dissensuelle jouant le texte et le lecteur dans le tiers espace d'un dialogue coconstructif. L'hypertexte étendu se lit, s'écrit et se vit en acte_s, il ne confine

⁷⁶ À nouveau selon le glossaire du *Groupe de recherche Nouvelles Expériences de la Textualité*, « Un être de langage désigne un ensemble d'énoncés qui vient mettre en forme un contenu. La mise en situation renvoie, pour sa part, au fait qu'un texte n'existe que dans sa relation à un lecteur, qu'intégré par conséquent à une situation de lecture, une situation déterminée par un contexte et s'actualisant en diverses pratiques de lecture. Un texte n'existe jamais seul, mais uniquement par la lecture. Il est ce que nous en faisons, sa seule autorité étant celle que nous lui décernons dans nos diverses pratiques ». En ligne. < <http://www.er.uqam.ca/nobel/r16250/net/glossaire.html> >. Consulté le 17 septembre 2012.

⁷⁷ Le réalisme au sens où Nathalie Sarraute l'entend, à savoir « [...] du réel qui n'est pas encore pris dans des formes convenues. Il est nécessaire que les formes se déplacent continuellement ». *Œuvres ouvertes*, « Conversation avec Nathalie Sarraute », Mars 2011. En ligne < <http://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article870> >. Consulté le 6 septembre 2012.

pas l'histoire dans une prison de vérité ou d'interprétation, il entraîne l'expérience esthétique dans une exploration éminemment politique, mais également poétique, une portée du texte à laquelle Gérard Genette a beaucoup réfléchi.

Dans son livre *Palimpseste. La littérature au second degré*, l'auteur pense la texture de l'écriture par le biais du concept de transtextualité, ce dernier saisissant « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte⁷⁸ » — le texte étant ici compris dans une acception large. Dans le premier tome de son ouvrage en deux volumes intitulé *L'œuvre de l'art*⁷⁹, Genette pense les modes d'existence de l'œuvre, du texte, à travers la thèse de l'immanence et de la transcendance. Son concept d'immanence fait écho aux notions autographique et allographique théorisées par Nelson Goodman, vues à travers la pensée de Michel Weemans, et évoquées dans l'acte précédent, relativement à la question de l'authenticité de l'œuvre en lien avec ses conditions de (re)production — le premier régime donnant lieu à une création unique dont la reproduction relève conséquemment de la contrefaçon, le second autorisant l'itération de l'œuvre en multiple, celle-ci pouvant être reproduite sur le mode de l'exemplaire, respectant certaines conditions constitutives. Chez Genette, le principe d'immanence s'enrichit de celui de la transcendance, qui vient étoffer la vie de l'œuvre et ses objets d'incarnations, prenant en compte les mouvements qui transforment sa consistance matérielle et idéologique, qui impulsent ses états matériels et immatériels. Le penseur dénote trois types de transcendance : par *pluralité d'immanence*, d'où résulte une création aux objets multiples et différentiels ; par *partialité*, c'est le cas de l'œuvre qui se manifeste de façon fragmentaire ou indirecte, à laquelle il manque des parties ou qui se présente par le biais d'une documentation photographique notamment ; par *pluralité opérable*, où une multitude de significations peuvent émaner d'un même objet, selon les contextes d'actualisation. Ce dernier mode pose ouvertement la question du statut des

⁷⁸ Gérard, Genette, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982, p. 7. Genette relève cinq types de relations qui traversent le texte, par ailleurs interactives : l'intertextualité (coprésence de plusieurs textes au sein d'un même texte), la paratextualité (les écrits qui entourent le texte), la métatextualité (présence manifeste d'un texte dans un autre mais inédite), l'hypertextualité (imitation d'un « texte » par un autre qui le transforme, forme d'adaptation en quelque sorte) et l'architextualité (relation à d'autres textes inexprimée ou à mots couverts, de sorte qu'elle permet de placer ce texte sous la bannière générale du genre)

⁷⁹ Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art. v.1 Immanence et transcendance*, Paris: Seuil, 1994, 299 p. Je me réfère aussi à un compte rendu du livre, qui en porte le même titre : Marie, Martel, 1999, *Philosophiques*, vol. 26, n° 1, p. 111-115. En ligne < <http://www.erudit.org/revue/philoso/1999/v26/n1/004955ar.html>. >. Consulté le 2 août.

généralisations : il s'agit de jauger la teneur de leur filiation à l'œuvre source, d'envisager les niveaux d'autorité et de libertés entre la création dite originale et ses objets d'immanence subséquents. L'enjeu central est de déterminer les termes identitaires de cette pluralité d'« œuvres » qui émerge d'un même texte.

Les considérations de Genette sur le texte résonnent fortement ici. Dans l'acte deux, j'ai statué que les actualisations résultant de la relation avec les œuvres de mon corpus sont toujours exemplaires, dès lors qu'elles respectent la prescription nominale de l'interaction avec le texte, c'est-à-dire : l'interpréter, tel qu'explicitement exprimé dans *Prenez soin de vous*, et manipuler les « objets » multifaces qu'il présente dans une même liberté relative, tel qu'il se manifeste dans tous les cas de figure. C'est du moins le message que je saisis, implicitement. Dans cette perspective allographique, le travail de génération du sens est exemplaire_s, en ce qu'il conduit à une multitude de textes différents, mais qui respectent les prescriptions de l'œuvre. D'un point de vue autographique — et à condition d'élargir cette notion unitaire au multiple —, on peut aussi le concevoir comme donnant lieu à autant de signatures singulières. Mais le principe transcendant de la *pluralité opérable* amène un degré d'éclairage supplémentaire qui cerne plus précisément les enjeux dialogiques de l'hypertexte étendu et la communauté de subjectivités qui le forme, à la fois déterminée et contingente, conventionnée et libertaire. L'activité de traduction qu'il génère multiplie les objets d'immanence par transcendance, déployant son histoire en divers temps et lieux, sur différentes scènes et en plusieurs actes qui sont à la fois tributaires et indépendants de son initiative. De sorte que la création varie significativement selon les contextes d'émission et de réception. Ses actualisations relèvent à la fois du *contexte génétique*⁸⁰ de l'œuvre source et de l'identité propre des lecteurs. Elles sont marquées par des phénomènes communs et particuliers, animées par des forces immanentes et transcendantes, *soumises à l'histoire par un acte de naissance*⁸¹. Elles « ne sont pas [...] des entités génériques, mais bien des individus idéaux⁸² ».

⁸⁰ Expression empruntée à Marie Martel, *loc. cit.*

⁸¹ Marie Martel, *loc. cit.*, p. 113.

⁸² *Ibid.*

En regard de ces paradoxes que véhicule cette pluralité opératoire, je propose de « résoudre » les problèmes qu'elle pose à l'hypertexte étendu en considérant ce dernier comme un générateur poïétique, un document vivant aux états et aux potentiels de création illimités. Dans cette situation, le texte est une communauté d'immanences singulières, et la transécriture saisit l'ouvrage des multiples lectures qui s'expriment par le geste de l'écriture « de génération en génération », ces mouvements de transcendance qui agissent sur le médium et le contenu, à travers le temps et les espaces, perpétuant et transformant la vie de l'œuvre par microperformation. Vu ainsi, l'hypertexte étendu est un corps de mémoire traversé d'histoires d'amont en aval, un système dont les actes endogènes et exogènes se relancent. Il se situe dans le temps du projet, évoluant dans un présentisme ouvert sur un futur potentiel qui embrasse le passé, une dynamique qui rend son œuvre labile, différentielle, caractéristique, variant selon l'état des lecteurs à l'œuvre, de leur bagage d'expériences, de leur niveau de présence et d'engagement dans le corps de la création. La continuité et la « sauvegarde » de cette mémoire vive dépendent de leur désir de traduire, de partager, de transmettre cette expérience. Quoi qu'il en soit, par ses manœuvres, le lecteur-scripteur n'amène à l'entendement qu'une portion des actions micro et macroscopiques qui s'y produisent, des relations qui s'y opèrent et qu'il opère. Il expérimente le texte, avec son corps subjectif, sensoriel, affectif et culturel, à l'écoute des événements subtils ou grandioses qui le parcourent, leur appliquant sa traduction. Son exploration ne peut qu'être erratique, inscrite dans les failles d'une lecture-écriture vitalemment performative, qui « dénature » les faits et le faire de l'œuvre, certes, mais qui dans la foulée peut rendre ces derniers plus naturels, moins techniques. Cette activité de microperformation s'inscrit dans une épreuve du réel et du temps, individuels et communs. La création relève véritablement ici de fragments en action, de microévénements dont les corps, les mémoires, les savoirs et les sensations sont de l'ordre de la parcelle, de la perception, de la transition. Son histoire tient du vestige et du témoignage d'expériences sensibles, évolutives.

Dans ce contexte, *il n'y pas de hors-texte* comme le dit Derrida, et la transécriture témoigne de ces ouvertures sur toute la ligne, de ces flux d'énergie qui inscrivent l'hypertexte étendu — qui prend forme et s'exprime parfois en des lieux où on ne l'attend pas — dans l'infinie de l'indécidable. Ce texte est une multitude de sensation et d'inscription, un enchaînement de vues, pour reprendre le terme de Cauquelin, qui se forme et se déploie au fil du temps et des expériences de lectures, il est un prétexte à écritures, engagées dans l'épreuve du dialogue, tissant un tapis chargé de motifs, visibles et

invisibles. Ce texte est un *faire-monde*⁸³, un *multivers*⁸⁴. Le pouvoir politique et poétique de cette écologie de la création est « d'être en acte_s ». Et les générations qui émanent de son ouvrage sont autant d'œuvres de l'œuvre, autant de preuves et d'épreuve du réel, de l'unicité de la création, autant d'actes de résistance au régime de l'univocité.

9.1.3 Langagement⁸⁵ poïétique

Je crois que les œuvres de mon corpus — que les œuvres de toute nature, fondamentalement — sont des actes de communication, aussi discontinues, éclectiques, abstraites soit-elles, qu'elles signifient, sur le principe sensible de l'évocation, pour établir le contact. La norme d'action qu'elles prescrivent au lecteur est de traduire, d'imaginer leur monde par identifications et libres associations : une invite à entrer en dialogue et à les prolonger. Essentiellement, l'œuvre offre la création en partage. Dans l'espace de son expérience, elle est toujours autographique, unique, susceptible de provoquer le dé_plaisir, de susciter des sensations et d'excaver des affects pouvant générer une décharge sensorielle et émotionnelle, au potentiel émancipateur. Pour clore cette scène sur une note autoréflexive, je dirais que cette action cathartique agit pour moi à travers l'écriture, dans ses bonheurs et ses douleurs, dans l'épreuve et l'exultation de l'œuvre et des textes qui l'éclairent. Dans ce contexte, la catharsis est un choc esthétique qui transforme l'émotion en action. Elle donne du cœur aux corps

⁸³ J'emprunte cette expression au philosophe Alain Badiou, qui y recourt pour parler d'un monde en train de se faire, de se réaliser, dans son livre *L'être et l'événement. 2, Logiques des mondes*, Paris: Seuil, 2006, 630 p.

⁸⁴ J'emprunte cette expression à Anne Cauquelin qui y recourt pour parler de la coexistence de plusieurs mondes, virtuels et actuels par exemple, dans son livre *À l'angle des mondes possibles*, Paris: PUF, 2010, 202 p.

⁸⁵ J'emprunte l'expression au titre du livre de Lise Gauvin, *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal: Boréal, 2000, 254 p.

de la création. Elle participe d'une poïétique de l'écriture, de l'expérience de la trans|écriture, en définitive, où *poiesis*, *aisthesis* et *catharsis*⁸⁶ s'associent dans le tiers espace de rencontre que forme la communauté de l'œuvre, tendue entre l'artiste et le lecteur, pour faire et dire, « informer » des émotions et les entraîner dans l'action.

⁸⁶ En introduction de ce mémoire, soit à l'acte 1, parmi les matériaux conceptuels que j'envisageais d'utiliser pour le bâtir, j'ai mentionné un texte de Hans Robert Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique ». En le revisitant, il m'apparaît que les idées qu'il véhicule participent pleinement de la trans|écriture, faisant écho à celles des auteurs conviés tout au long du mémoire. Je la résume ici succinctement. La performativité qu'engage l'expérience esthétique, Jauss la pense à travers la triade *poiesis*, *aisthesis* et *catharsis*. L'auteur rattache ces trois manières d'être à l'œuvre à trois niveaux de conscience : « la conscience en tant qu'activité productrice crée un monde qui est son œuvre propre; la conscience en tant qu'activité réceptrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde; enfin — et ici l'expérience subjective débouche sur l'expérience intersubjective —, la réflexion esthétique adhère à un jugement requis par l'œuvre, ou s'identifie à des normes d'action qu'elle ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition » (p.130). Cette conception pointe le pouvoir des différents imaginaires à l'œuvre, qu'il soit endogène ou exogène à celle-ci, elle souligne le rôle de l'interlocuteur dans la création puis ceme la nature et la fonction à la fois personnelle et sociale de l'expérience esthétique, porteuse d'un engagement, d'une transformation dans le « réel », individuels ou communs. L'auteur souligne l'importance de réhabiliter les dimensions intersubjective et émotionnelle que sous-tend l'activité esthétique, « cette expérience de l'autre qui s'accomplit depuis toujours, dans l'expérience artistique, au niveau d'une identification spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie [...] » (p. 147). Ce phénomène d'identification est pour Jauss la fonction sociale première de l'expérience esthétique. Il suggère de revaloriser celle-ci, ainsi que sa fonction pratique de communication, où les normes d'actions de l'œuvre, dont les paramètres restent toujours à définir par le récepteur, forment le pont qui la lie au « commun ». Cette fonction sociale de l'art, Jauss souligne l'importance de la considérer à la lumière des principes d'identification, d'exemplarité — dans le sens de *se guider sur un précédent sans l'imiter* — et de consensus ouvert « non défini préalablement par des concepts et des règles » (p. 155) autoritaires, il va sans dire. En somme, à travers les notions de *poiesis*, *aisthesis* et *catharsis*, auxquelles il associe celles d'identification, d'exemplarité et de consensus ouvert, Jauss postule l'expérience esthétique comme *production par la liberté et réception dans la liberté*, il envisage le travail de l'individu au sein de la communauté de l'œuvre. Ce qu'il met en perspective, sans le dire explicitement, c'est le politique de l'expérience esthétique et ses articulations « jeu », c'est le poétique du jeu des langages qu'elle engage, qui se module entre savoir-faire, intuition, jouissance et connaissance, entre action, contemplation et réflexion, entre attache et liberté, entre émission, réception et conception. Créer, vivre et réfléchir l'œuvre peuvent ici opérer dans un continuum coconstructif.

ACTE 4. SCÈNE D'OUVERTURE

ÉCRIRE, C'EST ÊTRE À L'ŒUVRE
L'ÉCRITURE COMME TRANSACTION

« [...] Résister n'a pas seulement la consistance d'un positionnement adverse, mais de ce que la résistance s'égraine en actes concrets, en pratiques, elle encoche le réel situé, produit de l'altération, de la différence, de l'otherness [...] »¹.

« Tenir sans servir, c'est résister »².

É_clore. Ouvrir le jeu. La réflexion à angles développée depuis le premier acte de ce mémoire m'amène ici à aborder ouvertement la question de l'écriture à l'ère du numérique : les œuvres issues de ce paradigme posent des défis à la lecture et à sa théorie, et en amènent également à l'écriture qui porte sur celles-ci. Elles viennent aussi « affecter » ce champ de l'histoire de l'art qui porte attention à l'œuvre, en prolonge l'histoire et en partage l'expérience, mais dont le processus, les procédés et qualités esthétiques sont pourtant peu mis en cause, peu considérés, pour ainsi dire évacués. La conjoncture lectorale acoustique — interactive, mouvante, multiple — que porte le numérique, les ouvertures et étendues qu'il engage, instituant de nouveaux modes d'être et d'agir à l'œuvre, en situation informatique ou analogique, dans l'art et dans la vie, invitent à penser et à actualiser le travail de l'écriture sur l'art, sa mission, ses enjeux et expressions au regard du paradigme de la transécriture et de son activité de microperformation. Ils inclinent à considérer son ouvrage comme une pratique de lecture performative, en tant qu'activité de conception qui intègre dans son expérience des intelligences « artificielles » (techniques, culturelles) et naturelles, des savoirs objectifs et subjectifs, croisant la connaissance, l'intuition, l'émotion et l'imagination dans une perception de l'œuvre qui est toujours, de toute manière, parcellaire. Ce qui implique de la sortir du cadre classique de la théorie pour la faire entrer dans le monde de l'imaginaire — accueillant par ailleurs celle-ci dans ses lectures —, de lui ouvrir les portes de la création et de l'interdisciplinarité, si elle le désire, de lui permettre de recourir à

¹ Marie, Cuiellerai, « le Tiers-espace, une pensée de l'émancipation? », *Acta Fabula*, « Autour de l'œuvre d'Homi K. Bhabha », 2007. En ligne < <http://www.fabula.org/revue/document5451.php> >. Consulté le 2 août 2012.

² J'emprunte ici au titre de l'exposition de l'artiste Michel de Broin *Tenir sans servir c'est résister*, présenté à la Galerie La BF15, à Lyon, du 2 décembre 2005 au 28 janvier 2006. En ligne < <http://labf15.org/en/56/tenir-sans-servir-c-est-resister> >. Consulté le 2 août 2012.

des modes alternatifs d'exploration et d'écriture, parallèles aux méthodes et au langage scientifique qui sont traditionnellement les siennes. Ce qui implique également de croire que le savoir peut émerger de la performativité, de la littérarité, par l'action sensible des mots, dans la prose de leur corps à cœurs. En substance, il s'agit d'aménager un espace, au sein de l'économie de l'écriture sur l'art, pour des stratégies d'écriture portant l'œuvre de l'art, qui amenuise les frontières entre expérience, recherche et création. En amorce de son chapitre portant l'intitulé *Lecture/Écran*³, Samuel Archibald cite Derrida qui constata ceci en son temps : « [...] Parce que nous commençons à écrire, à écrire autrement, nous devons lire autrement ». Retournant cette proposition, j'ai la conviction que puisqu'on lit autrement, on doit commencer à écrire différemment. Derrida dit aussi que « La Théorie du texte ne peut que coïncider qu'avec une pratique de l'écriture⁴ ». Pour moi, ici, l'action théorique se manifeste à travers une pratique d'écriture, ces deux manières d'appréhender l'œuvre convergent dans la transjécriture, qui relance les identités en présence dans la résilience de son tiers espace. La transjécriture opère et se tient dans cet interstice de résistance, qui fluctue et s'adapte aux chocs des corps et des idées, par-delà toute catégorisation. Elle peut agir aussi bien lorsque l'œuvre prend la forme de l'hypertexte que celle d'un « texte » fini — qu'il soit de nature sémantique, imagée ou sonore —, et même hors de celle-ci, pour s'appliquer à toute forme de relations, humaines y comprises. En ouverture, la transjécriture, c'est une manière d'être au monde et de le traduire, qui repose sur le principe de l'écriture comme transaction. Ultimement, à chaque fois que l'on s'engage en relation, on compose une histoire.

³ Samuel, Archibald, *Le texte et la technique. La lecture à l'ère des médias numériques*. Montréal: Le Quartanier, 2009, p. 125.

⁴ *Ibid.*, p. 44.

SCÈNE 10

PRATIQUER LA CONCLUSION

10.1 Entrer dans le vif du sujet

Afin d'étoffer et de donner un corps et une voix à ces idées, je prends appui sur un projet pratique qui est en fait cette expérience d'écriture significative énoncée dans la scène d'introduction, sur laquelle je devais revenir, dont les motions ont ici animé ma réflexion. Elle a marqué le début d'une fin anticipée, il est vrai, mais elle s'est bonifiée dans les passages des actes de ce mémoire. Il s'agit de l'ouvrage *Laboratoire parcellaire*⁵, un collectif de textes qui cherche à renouveler la pratique de l'écriture « sur l'art » en l'amenant du côté de l'écriture d'art, abordant l'œuvre sur le principe de la parcelle, par des postures d'écriture littéraires, performatives et digressives au réel tantôt fictionnel, poétique, phénoménologique ou réflexif. Leur posture embrasse l'œuvre et son environnement d'exposition, ses temps et lieux de planification, de montage et d'exposition, intimes et publics, la prenant dans les détours de sa vie pour lui composer une « histoire », de main ferme, à l'écoute et dans la déroute. Nombre d'enjeux sensibles couvent sous ces écrits. Ces textes sont sans citation mais non sans influences, les absorbant dans leur pratique, les évoquant dans leur « architexture ». Les sources opèrent ici comme tremplin d'inspiration et non comme validation. La relation aux autres textes se passe à un niveau transtextuel. Ces textes-là pensent par eux-mêmes, mais avec les autres. Ils concentrent des instants de présence, de cohésion et de disruption entre les gens, les propos et les

⁵ L'ouvrage fait suite à une résidence d'auteur(e)s qui s'est tenue à Oboro au courant de l'année 2010 dont les explorations scripturales furent d'abord hébergées sur le Web (laboparcellaire.net), pour ensuite se poursuivre dans et pour le livre *Laboratoire parcellaire*.

événements, l'écriture précipitant leurs effets collatéraux. Ils se promènent dans un réseau de sens et de sensation, entre lecture et écriture, se déployant entre le mot, le plan et l'image en mouvement, mêlant l'expérience de l'art et de la vie.

Le concept de transécriture se trouve ici dans une expression d'écriture propre, singulière, mais ouverte sur l'autre et sur d'autres disciplines. Bien qu'attachées au papier, les explorations textuelles du *Laboratoire parcellaire* sont pour moi des œuvres hypertextuelles, dans le sens où elles ont assimilé le fonctionnement systémique du réseau, disloquant et associant les « sujets » et les objets — ce passage au papier signalant peut-être une percée postmédiate, une avancée vers un prochain paradigme, un écosystème où les relations entre nature et technique seront redéfinies et rééquilibrées. Les principes du numérique s'intègrent ici à la pratique analogique pour constituer une textualité mixte, organique, où l'expérience de l'œuvre, de l'écriture, se prolonge dans celle de la lecture, dans les mobilités physiques et imaginaires du livre. Dans ce contexte, l'écriture est un dispositif de lecture, de création et de réflexion qui émancipe l'expérience esthétique, de la conception à la réception. C'est un engagement qui adhère à l'art, fondamentalement, au-delà des catégories, décloisonnant l'écriture de bord en bord, de part et d'autre, ouvrant de nouvelles perspectives collaboratives entre l'écriture sur l'art et la littérature, champs artistiques souvent clivés, chasses gardées.

J'ai été invitée à rédiger la préface de cet ouvrage, sur un mode d'écriture qui met l'ensemble du projet en contexte, tout en appliquant les principes parcellaire et exploratoire qui le sous-tendent, travaillant les idées en dialogue avec la forme⁶. Cette expérience m'a amenée à voir et à penser l'œuvre comme sujet d'inspiration et non plus comme objet d'étude. Écrire ce texte m'a conduite plus près de l'art, m'a permis de faire éclore la théorie dans la pratique, de les joindre sans suture. Cet essai m'a fait pleinement réaliser que j'appartiens à l'écriture, un pied dans l'art actuel, l'autre dans la littérature. J'y tiens. C'est ainsi que j'aborde maintenant l'écriture en termes de création, et que j'engage ma pratique en ce sens. Mon intérêt n'est pas l'histoire de l'art en tant que « science », mais bien d'être à l'œuvre, d'en transmettre l'expérience à travers l'écriture. Ce mémoire, par son histoire, y aspire bien humblement, dans les cadres et limites auxquels il est assujéti. Son ultime visée est de contribuer, en

⁶ Cette préface fut l'objet de la réflexion pratique menée dans le cadre de mon atelier 2 de recherche à la maîtrise, tel que mentionné à l'acte 1.

pensée et en acte, à la connaissance, à la valorisation et à l'avancement de la pratique de l'écriture sur l'art auprès des communautés de l'histoire de l'art, des arts visuels, médiatiques et littéraires, mais aussi des lecteurs, avec lesquels elle tisse des complicités. L'écriture joue ici un rôle crucial : elle est à la fois un procédé de captation (lecture scripturale), d'exploration essai-erreur (réflexion par griffonnage) et d'articulation de la matière, un vecteur de conception, d'inscription et transmission, en prise avec l'œuvre hypermédiatique, traduisant ses motions et ses motifs dans un partage sensible de réalités, par effets de coprésence. Rétrospectivement, je réalise que la philosophie et la méthode qui guident ce mémoire et ses procédés s'inscrivent aussi dans une activité de microperformance, à défaut d'en avoir l'apparence, malgré la linéarité de son écriture. Elles signent le travail de l'écriture à l'œuvre, l'imaginaire théorique et pratique qui se déploie au sein d'une réflexion interactive, en acte, manœuvrant de lien en lien, d'acte en acte. Je vois mon mémoire comme un projet d'écriture performatif, comme une longue performance étendue dans le temps, d'où ses repères déictiques. En ce 8 août 2012, je termine le premier jet du projet. Compléter cet arc d'écriture aura pris plus de neuf mois. Neuf mois pour mettre ce texte au monde.

10.2 Futur immédiat

Dans l'ouvrage *Machines à écrire. Littérature et technologie du XIXe au XXe siècle*⁷, l'auteure démontre comment la littérature s'est adaptée et transformée au fil des évolutions technologiques. Qu'en est-il de l'écriture sur l'art? Le pain est sur la planche. D'abord, peu d'ouvrages se dédient à réfléchir ses processus, à scruter son travail, à documenter ses particularités. L'écriture sur l'art est à la fois un savoir et une pratique qui opèrent dans un système dialogique en flux. Au sein de ce dispositif, l'attention se porte sur un objet existant — l'œuvre, vecteur de signes et d'un monde à réalités variables — puis s'engage dans le texte afin d'en rendre compte, traditionnellement dans une visée analytique, critique, documentaire tout au plus. Ce procédé fait intervenir l'appareil cognitif, intuitif, sensoriel et affectif de l'auteur qui capte, conceptualise et tente de formuler le paradigme de l'œuvre. Ce processus se déroule dans un espace et une temporalité réflexifs étendus, ceux de l'état *a priori*, de la présence *in situ* et des mouvements d'idées postérieurs à sa rencontre. Cette dynamique complexe

⁷ Isabelle Kryzywkoski, *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIXe au XXe siècle*, Grenoble: ELLUG, Université Stendhal, 2010, 325 p.

l'est d'autant plus dans la situation actuelle où les propriétés de l'œuvre sont souvent instables, indéterminées, furtives, hétérogènes, que la création soit sur support numérique ou analogique. Ces modalités de l'œuvre qui ouvrent l'expérience, la sémantique et l'histoire ne sont pas sans incidences sur l'écriture. Quels sont les enjeux éthiques, esthétiques, politiques et poétiques de l'écriture sur l'art/d'art, à l'heure actuelle? Le sujet présente un vaste chantier à réfléchir alors qu'émergent des formes d'écritures qui, en réponse à l'œuvre, mettent de l'avant des qualités littéraires, visuelles, performatives et hypermédiatiques. Dans ce contexte, l'expérience esthétique se prolonge par l'écriture, et celle-ci coïncide avec une pratique de l'« histoire ». Le *corps-mondes* que génère l'écriture sur l'œuvre engage un travail productif, qui, en donnant du sens, fabrique un imaginaire et façonne l'histoire, confondant écriture sur l'art et écriture d'art. Les engagements et libertés, les pouvoirs et intérêts qui régissent l'ensemble des processus impliqués dans les actes de partage et d'appropriation, de l'œuvre au texte puis à ses lecteurs, présente une fertile matière à creuser, qui n'est pas sans soulever la question de l'éthique. Il s'agit de trouver un équilibre entre les excès et les pertes de traduction qui travaillent l'œuvre dans ses appropriations⁸.

La pratique évolue, petit à petit, mais sûrement, et elle se doit le faire. L'auteur œuvrant l'œuvre, tout comme l'artiste, a aussi le devoir de remettre son art en cause. Dans les prémises de cette recherche, amorcée en 2008, une conférence donnée par Jennifer Allen⁹ portant sur les usages de l'écriture sur l'art a allumé cet intérêt que je porte depuis sur ces nouvelles pratiques. La commissaire, auteure et artiste expliquait qu'à Berlin notamment, de plus en plus d'artistes souhaitent que l'on parle de leur œuvre dans une perspective esthétique qui se détache de la théorie, adressant expressément cette demande à l'auteur. Le *Laboratoire parcellaire* et l'ouvrage pratique et idéologique de ses créateurs, Caroline Loncol-Daigneault, Chantal Neveu, Daniel Canty et Jack Stanley, participent parmi quelques initiatives marginales d'un courant qui donne une *parole d'auteur* au texte portant sur l'œuvre, tel que le préconise aussi *Lecture obliques. Douze pratiques d'écritures reliées à l'art contemporain*.¹⁰, qui

⁸ Cette question est approfondie dans l'ouvrage suivant : Fabien, Dumais, *L'appropriation d'un objet culturel : une réactualisation des théories de C.S. Peirce à propos de l'interprétation*, Québec: Presses de l'Université du Québec, 2010, 114 p.

⁹ Allen, Jen, « Don de René Payant ». Conférence donnée à l'Université Concordia, Montréal, 2008. Organisée par Arttexte. En ligne. < www.arttexte.ca/?p=201 >. Consulté le 8 août 2012.

cherche à éprouver l'art et son écriture, à établir des relations entre réception, performativité, littérarité et création, à rendre sensible le choc des « générations ». Il en va ainsi des actions performatives de l'auteur François Turcot, en résidence à la Biennale de Sculpture de Saint-Jean-Port-Joli, qui par une poésie-retailles cisela une mémoire brute, singulière et fragmentaire de ses événements¹¹, ou bien d'un ouvrage comme *de peine et de misère*¹², où la prose acerbe de Louise Marois rétorque aux images aussi crues de l'artiste Sophie Jodoin, dans un échange page contre page. Dans un autre registre, c'est aussi le cas de la résidence d'action *L'inévitable : de l'espace public à la galerie et vice versa*¹³, évoquée en introduction, un système collaboratif à relais qui associa des duos de créateurs, l'un jouant le rôle de documentaliste, l'autre d'artiste, afin d'explorer des stratégies documentaires adaptées au contexte et à la nature contingente et momentanée d'œuvres créées spécifiquement dans le cadre de ce projet, entraînant l'art et son témoignage dans une porosité créative. Autant de ponts jetés entre les disciplines, autant de graines semées en faveur de leur fertilisation, autant de « pépins » lancés dans les machines de la littérature, de l'art et de son histoire, dans leurs usages, procédés et conventions respectifs, qui les « sensibilisent » les uns aux autres.

À quand un volet dédié aux pratiques d'écritures créatives sur l'œuvre au sein des programmes d'art, notamment de l'histoire de l'art? À quand une revue d'art actuel qui accueillera de tels écrits sur l'œuvre? C'est à cette mission que je me destine, ambitionnant de poursuivre au niveau doctoral, afin d'approfondir, de valoriser et de faire exister ces motions d'écriture dans le système de l'art. Mon projet reprendra aux limites du mémoire afin de pousser la pensée pratique initiée, mais exercée avec

¹⁰ Louise Déry, et Nicole Gingras (dir. publ.), *Lectures obliques : douze pratiques d'écritures reliées à l'art contemporain*, Hérouville Saint-Clair/Caen: Centre d'art contemporain de Basse-Normandie/Centre régional des lettres de Basse-Normandie, 1999, 110 p.

¹¹ En ligne < <http://www.biennaledesculpture.com/default.asp?no=143> >. Au terme de sa résidence et pour clore les événements de la Biennale, le poète a partagé à voix haute les franges de poésie qu'il a libellées en réponse aux œuvres et au thème de l'hospitalité qui les réunissaient.

¹² *de peine et de misère*. Textes, Louise Marois ; Illustrations, Sophie Jodoin, Montréal: Battat Contemporary, 2011, 94 p.

¹³ Résidence d'action tenue à la galerie Skol, à Montréal, à l'été 2010 et à laquelle j'ai participé, tel que mentionné en introduction. En ligne < vice8versa.wordpress.com >. Consulté le 8 août 2012.

contraintes dans le cadre de la maîtrise, pour la dédier, dans le vivier propice du doctorat en Études et pratiques des arts, à des « conceptions » qui investissent le plein potentiel sensoriel de l'écriture sur l'œuvre. Il s'agira pour moi de revenir à un mode d'écriture plus instinctif où la création prendra définitivement le pas sur la théorie, sans toutefois la quitter du regard, de sortir de l'idée de l'œuvre comme objet d'analyse ou d'interprétation pour aller vers une philosophie de l'œuvre comme inspiration, où l'écriture sera un dispositif esthétique générateur d'expériences prolongeant celles de l'œuvre, par le recours à des procédés littéraires, visuels et/ou hypermédias.

10.3 Finissage

Je vous propose maintenant de découvrir le *Laboratoire parcellaire* par la fenêtre de ma préface, en vous invitant par ailleurs à lire l'ouvrage dans son entièreté. Je présente ici ce prologue dans son intégralité — rassemblant ses fragments que j'ai parsemés un peu partout dans le mémoire — et à même le corps de ce texte, en tant que manifestation et manifeste de ma conception de l'écriture à l'œuvre, à l'heure actuelle, en contexte numérique. Car elle concentre la substance de mon expérience et de mes idées, fruit de six ans de recherches théoriques et pratiques, d'une aventure à la rencontre de l'œuvre, du texte, du lecteur. Tout y est, dans une économie de mots, à quelques précisions près, à un point tel que j'ai eu l'idée, sur une lancée toute postmoderne, de présenter cette préface à titre de mémoire de maîtrise. Maintenant que j'y repense, l'intérêt de m'être prêtée à ce jeu de mémoire, de m'étendre sur le sujet, a été de vous raconter son histoire, ses réseaux, son trajet, de partager ma vision des faits de l'œuvre et d'en effectuer la traduction en votre présence, de faire valoir la poïétique de l'écriture¹⁴ en dialogue avec l'œuvre et, ultimement, d'inscrire cette réflexion dans l'écologie du système de pensées de l'histoire de l'art, pour que ces idées y trouvent leur place et continuent à vivre en communauté. À ce terme, mes conclusions restent fondamentalement les mêmes. Mais dans les courants du mémoire, au contact de nouvelles lectures et expériences, ma réflexion a fluctué, elle a subi des pertes et des excédents pour se bonifier. Le glissement de la transécriture vers la

¹⁴ C'est dans un esprit poïétique que j'ai réalisé ce mémoire et que j'ai partagé les processus de son déploiement avec le lecteur. La poïétique, c'est l'étude des conduites créatrices. Située en amont de l'œuvre et non en aval, comme c'est le cas de la discipline esthétique, elle s'attache aux processus de la création plutôt qu'au sujet créateur ou à l'œuvre en tant qu'objet réalisé. René Passeron y a consacré un livre : *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Marly-le-Roi/Valenciennes: Presse universitaires de Valenciennes, 1996, 240 p.

translécriture est le changement significatif opéré dans mes idées depuis la parution de cette préface, ce concept portant les notions de performativité, de performance et de microperformativité, ici réunis sous le principe actif de microperformance qui, en cours d'écriture, m'est apparu d'évidence comme cernant précisément la complexité des relations à l'œuvre en contexte hypermédiatique. Enfin, je réalise qu'en définitive le mémoire comporte deux corpus, le premier étant constitué des quatre œuvres hypermédiatiques, le second étant formé des textes de Cauquelin, d'Archibald, de Recanati, de Bianchini et d'Hauser, une matière avec laquelle j'ai aussi été littéralement en prise, que j'ai travaillée sur un mode dialogique — à distinguer du cadre théorique où Rancière, Lyotard Schaeffer, Fourmentaux et Lévy font figure de proue. Cette dynamique s'est dévoilée en fin de parcours, dans l'après-coup de l'écriture. Je m'arrête ici, je vous quitte sur cette lecture de la préface, sur ces jets d'écriture déterminants, dont la conclusion préfigurait celle du mémoire et que je fais ici effectivement coïncider. 28 septembre 2012 : le projet est accompli, mais l'histoire n'est pas terminée.

Elle s'ouvre, en ce 16 avril 2013, sur un printemps chargé de sève et de clartés, porteur de transformations.

Merci aux lecteurs critiques de mon mémoire, Samuel Archibald, Patrice Loubier et Joanne Lalonde, pour la vivacité de leurs commentaires qui m'invitent à continuer de creuser et de bâtir ces idées.

Écrits de vers

Joindre la parole au geste. Performer l'idée et son texte. Caroline, précieuse alliée de réflexion. Tu m'as lancé ce défi pour engager le propos du *Laboratoire parcellaire*, afin de rendre sensibles les motions et motifs qui ont animé ce cabinet d'écritures exploratoires, tramées au fil de la dernière année dans les antichambres de l'art, entre ses lattres. Je suis ici pour dire et faire. Entrée en matière par ce même mode expérimentiel, imprécis d'écriture, essai de savoir, j'avance ainsi en éclairer un pied dedans un pied dehors, esquissant quelques pas de lectures, ajoutant un point de vue sur quatre visions singulières de l'œuvre et de son ouvrage. Chantal, Jack, Daniel et Caroline, inspiratrice du projet et active à la lettre, auteurs, penseurs, artistes, complices de l'art en maintes positions mais s'accordant sur un même principe, composent ce champ de regards qui saisit le ténu, le bref et l'ordinaire pour l'émulstonner.

hier

Des portes entrouvertes

en prisme l'histoire est particules les mots

inter faire

À l'origine, un désir, une volonté, une inclination commune. Éprouver l'œuvre et ses entours, hors du cadre absolu du discours, de la pensée linéaire. Parcelliser l'histoire. Créer la ligne dans l'interspace, troubler la droite horizontale. Réaliser un espace d'écriture insoumis, intimiste, imprévu. Les prémisses d'un projet d'auteurs en demeure se sont échafaudées. Essentiellement, porter attention au fragment, à ce qui fuit. Fouiller l'angle, échapper à l'intention, s'attarder au contexte. Creuser l'intervalle surgissant. Œuvrer, par le biais du mot. Médium, signe, matière.

Penser en peinture, éclater les volets

En cette quête fortuite, point de milieu mais l'investissement d'un centre, OBORO, spirale interactive pulsant l'art et ses acteurs, zone de départ et de fuite, tremplin pour écrire l'art et la vie. Ouvrir son cœur, les lieux, objets et circonstances de ses battements. Habiter ses replis, ses émois et débats, les manœuvres et les êtres qui agitent la création dans le dessein de sa découverte, de ses expositions. Se frotter à ses réalités, les occuper, dans un rapport vivant. Ce corps d'expériences, en faire dialoguer les sens. Que les sujets et les objets se soulèvent, s'accommodent. Quitte à se troubler.

Par actes de présence et effets d'absence, par écarts, rapprochements et insertions, réfractions et fulgurances, témoins de l'impromptu, les interlocuteurs épistoliers ont écrit à l'œuvre, par quatre chemins et autant d'échappées, tracé des ambiances, des réseaux de temps, d'images et de vocables. Ils ont donné leur parole, porté l'écriture à la puissance imaginaire. Le parti pris n'est pas neutre. En détaillant, le regard discrimine, certes, mais le sujet apparaît élargi, approfondi. Au travers de ces postures subjectives, partielles et allusives, en leurs potentialités, j'entends une voix affirmative mais non autoritaire, un registre polyphonique qui va par resserrement, expansion et échoyance des tons. Langage politique. Activisme, articulation je-nous, collaborant aux faits et gestes de l'art pour émanciper ses mémoires et ses sites.

Passages

D'ici. Une situation extrême, entière, que celle de Chantal. Au plus près de l'intuition et en pleine conscience. Séances ponctuelles et intensives, sa performance *Local* brille fondamentalement ici par son absence. In posture : du dedans, du direct, du moment. Un ensemble – des nôtres. Des centaines d'énoncés captés en direct, puisés à même la substance dialogique des rencontres hebdomadaires de l'équipe oboréenne. Morceaux choisis en spontané et cosignés à

main levée, graphie cursive sur des retailles de papier, découpes d'imprimerie. Ce qui reste -- s'en souvenir -- est d'or. Sous la présence concrète et alerte de sa plume, les franges sont devenues des galons d'expériences, citations en pièces détachées, séquences arbitraires, reminiscences d'une activité labile dont les significances, en l'occurrence, se perdent et s'accroissent. Incidences d'écritures. Effets de sélection, trafic du sens en contexte. La langue ainsi dénaturée, déliée de sa logique primaire en suite, se déleste et se charge d'un nouvel usage. Cette somme(s) manuscrite s'est mise en pause sur vidéo. Soigneusement empilées et emballées, les languettes ont été mises en boîtes devant l'objectif. Le blanc cube contenait désormais le propos, sous couverture temporaire. On imagine qu'elles ont cogité librement dans l'ombre, se suffisant à elles-mêmes dans l'attente d'une impulsion, d'un à venir, d'une vocation. L'attention aura été et sera dans le geste. La suspension est un plein de potentiel qui se laisse apercevoir laboparcellaire.net/wp-content/uploads/2010/07/ChantalNeveu_Local1.mov.

De là. Après le scriptage, action d'écriture acoustique, puis le repos, labourer par éclairages, propager. Les écrins ont éclorés, activant un deuxième battant de ce projet lié par le ferment de la présence, disséminant ses notes en terrain d'exposition. Investissement du sol, elle, fléchie sur les possibles de cette sensuelle tessiture. De la matière. Un champ, mots de vers, blancs, libres. Des nervures, des

alpages, des éphémères. Extraire, élaguer, repiquer, rythmer : lire et écrire cette pépinière, interfacer ces expériences. L'organicité du sens, un enchantement. Des configurations sensibles émergent de ce flot poétique à la confluence des subjectivités. Ces corps, leurs résonances, cette communauté se dévoile en ces feuilles. Le temps a fait œuvre, par schisme, efflorescence, métamorphose et cristallisation. De la semence au fruit, en continu. *Passing*.

Mind doodling time

Lire Jack, c'est ouvrir avec lui des tiroirs, c'est voyager à l'heure locale en décalage horaire, dans l'étendue de la pensée. Le présent, ses temporalités, est en jeu. *Me here right now distrusting memory*. En divers lieux, il dit *the importance of giving thought to things, give thought to site*, de suivre l'idée dans la tournure de ses instants, ici et là, où elle mène et surprend. Nous l'accompagnons dans les mouvances de sa réflexion. Le temps, ses envois subits et mûrissements, il l'écrit, le tisse au fil des entrefaites. Ce marqueur périodique est d'ailleurs à propos pour envisager l'œuvre à la dure archi-texture sur laquelle il s'attarde à intervalles. Elle révèle, il est vrai, une panoplie d'histoires, d'un passé perçant le présent, qu'elle se charge de nous répéter dans ses factures. Cette lame de fond qui ne cesse de se déverser, dans les âmes de Jack, dévie sur l'actuel pour s'inscrire dans le heurt

du moment et de ses associations rétroactives. Le sujet vogue sur des eaux intimes et sociales. Un conteneur transporte un contenu à dégager. L'expérience est politique. *Moving moments*. En visites, de passages. Mobilités physiques et réflexives, navettes d'espaces urbains en terres rustiques, périples de contrées philosophiques en archipels quotidiens. Que d'affluences à mettre en route. La distance et la filiation, la digression est poreuse. *I recalled*. Ses écrits respirent l'air du temps et ses récits, englobant des horizons naturels, des cultures. *Keep writing in this freewriting approach so as not to overthink but dream*. Être disponible, faire grandir les idées. Décanter le regard par la pensée en laissant l'esprit griffonner. Une position rebelle, par les temps qui courent. Un engagement, un désir à défendre comme la prunelle, malgré les exigences, en dépit des résistances.

Chroniques de moments dérobés

L'histoire arpente le couloir de long en large, allant d'ici en autre part, d'hier vers un présent. Mystérieux corridorscope. Livre, écran et scène, complice du texte à l'image, en mouvement, le dispositif projette la mémoire, sa présence, par trouées et débordements. Du temps et des séquences surexposées. Un récit de brocante, d'occasion - regards et sourires en coin - que celui de Daniel. Un panorama anachronique, monté sur faits divers quoique campé au

bord de la fiction, analogique mais virtuellement actif. Il s'ancre au conte d'Óskar, nature islandaise, un brin suranné, humeur aquatique. Par lui il raconte le monde, sa voix dans la mêlée de l'art et de l'être. La grande pellicule développe une galerie de personnages, de situations et d'affects en scénarimages. Les existences s'acoquent, les territoires croisent le fer pour créer une saga en plaques tectoniques. Dérive, choc des cultures, traversée d'orient en occident, en plongée et contrechamp, l'aventure s'invente sur le fil du réel. Le navire se déplace de terre à terre en eaux troubles. Secousses particulières, turbulences planétaires. Faire l'histoire au présent composé, dans l'angle du singulier pluriel, travailler sa mémoire dans les ressacs du détail et les creux de l'oubli est une manière de la mettre en cause, de s'affranchir de son empire, d'échapper à son emprise. La faire ainsi vaguer est une veine pour la perpétuer. Je me risque à penser que ces idées s'arriment aux amarres que l'auteur largue ici en façonnant des ports narratifs insolites, enchâssant des réalités empruntées pour monter une fabuleuse historiobiographie.

Écrits de circonstance

L'univers qu'étoffe Caroline villedu un filament à celui de Daniel. Par la voie du hasard, leur attention s'est portée sur de mêmes figures, gaillard nordique et fillette générique. Mais l'aventure se file

12 |

autrement, tramant l'œuvre au site, attachant leurs ambiances et petits événements. Il tresse aussi des liens avec celui de Jack, brodant l'expérience phénoménologique à la culture. Mais la destinée se distingue. Son macrocosme s'affilie même à celui de Chantal, en ses présences locales. Mais le dessin est ailleurs. L'objet observé de très près marque la différence. Une sensibilité à fleur de choses, alerte à l'infra, au sous-jacent, à l'aspérité. À l'écoute des murmures environnants. Une entrée dans le détail. L'ancrage est précaire, composant avec l'apparaissant, basculant d'espaces intimes en lieux publics. Si Caroline s'isole par épisodes, dans la galerie la nuit, dans la chambre d'amis, c'est pour mener une vigile attentive, plongeant dans le vif des éléments, dans la profondeur de leurs emblèmes. Rêveur tout de même, l'appareil sensoriel perçoit, effleure, dessine, envahit le sens, puis l'emporte. Les microdécouvertes, par un mouvement de focus qui s'évase, deviennent fantômes de lucidité. Le présent se voit devenir par lectures accidentelles, saisi en bribes, enchevêtré. Le souffle poétique sied à merveille au corpus qu'il balait, agitant le corps et ses eaux, entre terre et ciel. Le chant de l'air agit sur les cœurs et les subtances. L'effluve est doux mais l'empreinte est profonde, marquée du sceau de l'hôte. Rhizomique, simieuse, la prose prend naturellement racine au pied de la page, laissant courir en sa cime une blanche et luxuriante clairière à images. Écologie du mot, terre plurielle, un multivers. Poésie de l'écriture, politique de la lecture. Mille abords et

explorations. Le pouvoir réside dans la brèche des potentiels. Ce n'est que la pointe de l'iceberg, comme tu l'as justement remarqué. Je le crois aussi.

Ne pas clore, surtout

En ces pages, support privilégié d'expression, vive mémoire, l'occasion s'est produite de relancer le projet temporaire, en domaine immatériel, du *Laboratoire*, de le voir aussi cartographié par Vida, d'un trait de la main et de l'esprit. Assemblée en cette tribune, une libre équipe collabore pour déployer la lecture et l'écriture. Un groupuscule, une peuplade, se consacre à dire et à faire l'art et la lettre en d'autres termes. Un pari d'audace et de différend. Concevoir l'œuvre en pléthore mais l'investir au singulier, en fraction et en partage, est une tension difficile à soutenir dans le milieu. Sous la mine d'un truisme, la remarque s'adresse à celui de l'art et à son histoire, dans sa propension courante à rebuter la pensée partielle, à mettre la voix de l'auteur en sourdine, à borner l'écriture dans la zone objective du rationnel et de l'analytique, à réfréner sa personnalité, ses affects, sa littérarité quand vient l'heure de rencontrer la création. Alors que sa réalité, sa vérité, se donne comme multiple, dans la fulgurance des événements. Elle fait aussi signe à celui de la littérature de s'ouvrir à des perspectives

d'écriture, traversées d'effets optiques et médiatiques. À l'écrit comme à l'œuvre, prendre la liberté de conjuguer les langages et les temporalités, de côtoyer des seuils. S'affranchir des clivages par une étonnante cohabitation. Penser ensemble, expérience, réflexion et conception. Imaginer la lecture dans la marche des mots. Faire de l'art des histoires, composer la mémoire. La résidence *parcellaire* aménage cet espace de fabrique à l'écriture, entretenant les domaines, les sujets et les pensées, poursuivant la création dans ses détails et replis pour l'apprécier, la décupler. L'art et l'écrit, leurs pratiques, se confondent, se fécondent. Pour répondre à ta question constitutive, Caroline, ma conviction est que cette expérience esthétique accomplit un acte de transcriture, qui translate, transforme et transcende l'objet de son attention pour faire advenir le sujet dans un objet fait main, distinct mais solidaire. Je, et ses jeux avec nous, est un générateur poétique. Dans ces parages, l'écrit est une œuvre en soi. De vers.

La matière est à discussion, en toute complexité.

Chantal Tourigny Paris

Passing

Chantal Neveu

ANNEXE A

Résumé en règle

RÉSUMÉ EN RÈGLE

Mon mémoire présente une réflexion sur l'écriture en art à l'ère du numérique, investissant les enjeux actuels de cette pratique au regard des principes fragmentaire, hétérogène et labile que présente l'œuvre hypermédiatique, considérant les effets de sa conjoncture associative qui sollicite la participation du spectateur de manière singulière. J'y observe un corpus de quatre créations — *Prenez soin de vous*, de Sophie Calle, *For Chicago*, de Jenny Holzer, *Listening Post*, de Ben Rubin et Mark Hansen et *Flußgeist*, de Gregory Chatonsky —, dégagant les modalités propres et communes à leur dispositif interactif, en envisageant l'écriture qui leur est endogène et exogène sous le concept performatif de la transécriture.

Un second corpus, textuel celui-ci, se distingue du cadre théorique — où Jacques Rancière, Jean-François Lyotard, Jean-Marie Schaeffer, Jean-Pierre Fourmentaux, Roberto Barbanti et Pierre Lévy font figure de proue — en ce qu'il fait l'objet d'une mise en dialogue avec les œuvres qui travaillent littéralement sa matière. Les auteurs de ces textes sont Anne Cauquelin, Samuel Archibald, François Recanati, Samuel Bianchini et Jens Hauser.

L'écriture est ici envisagée dans une perspective politique, pour son pouvoir de transformation, poétique, pour ses portées littéraires, et poïétique, pour la dimension processuelle de son travail en acte_s, qui engage des boucles de lecture et d'écriture dans un potentiel infini, un jeu de langages qui est le cœur problématique du mémoire. Ce dernier se présente sous la forme de quatre actes, ceux-ci correspondant respectivement aux scènes d'introduction, de lectures, d'écritures et d'ouverture.

La dialogique coconstructiviste qui anime le mémoire, inspirée d'Edgar Morin, fait cohabiter plusieurs éléments sans chercher à réduire les tensions qu'implique leur corps à corps. Ma méthodologie de recherche est de nature exploratoire, faisant intervenir des expériences théoriques et pratiques, notamment des textes qui ont été créés et publiés dans le cadre de la maîtrise, sortes de réflexions pratiques qui ont servi de tremplin à son développement. L'ensemble du projet relève ainsi d'une recherche-crédation.

Au final, mon mémoire propose des modes alternatifs de savoir et d'écriture de l'œuvre, qui, sans exclure les ascendants théoriques et scientifiques qui les conditionnent traditionnellement, font place à la subjectivité, à la littérarité et à la performativité comme vecteurs sensibles de l'histoire de l'œuvre. Le mémoire tente lui-même de mettre ces motifs en pratique. En somme, ma visée est de valoriser et de renouveler la pratique de l'écriture sur l'art, de positionner son ouvrage en tant qu'œuvre de l'œuvre dans l'économie de l'art, de situer ces idées au sein de l'écologie de ses pensées.

Mots-clés : art actuel, art hypermédiatique, écriture, transécriture, performativité, littérarité, politique, poïétique, recherche-crédation.

ANNEXE B

Courriel de rupture

Le mail

Le jour où j'ai reçu cette lettre de rupture par mail, son auteur a publié un livre. Le livre m'était dédié, il m'a quittée le jour de sa sortie.

Dans son mail, l'auteur en mentionnait le titre et il signait de son prénom. Afin que son identité ne parasite pas les interprétations – seules sept femmes* savaient qui il était –, j'ai remplacé le prénom par un X et le titre du livre par le mot "écriture". Le projet achevé, il en a pris connaissance et, à sa demande, je lui ai restitué les initiales de son prénom et de son livre.

* Florence Aubenas, Laurie Anderson, Christine Angot, Marie Desplechin, Christine Macel, Mazarine Pingéot, Monique Sindler.

X-Sieve : Server Sieve 2.2

Date : 24 Apr 2004 19 : 13 : 35 + 0200

Subject : ...

From : g.

To : sophie calle

Sophie,

Cela fait un moment que je veux vous écrire et répondre à votre dernier mail. En même temps, il me semblait préférable de vous parler et de dire ce que j'ai à vous dire de vive voix.

Mais du moins cela sera-t-il écrit.

Comme vous l'avez vu, j'allais mal tous ces derniers temps. Comme si je ne me retrouvais plus dans ma propre existence. Une sorte d'angoisse terrible, contre laquelle je ne peux pas grand-chose, sinon aller de l'avant pour tenter de la prendre de vitesse, comme j'ai toujours fait.

Lorsque nous nous sommes rencontrés, vous aviez posé une condition : ne pas devenir la "quatrième". J'ai tenu cet engagement : cela fait des mois que j'ai cessé de voir les "autres", ne trouvant évidemment aucun moyen de les voir sans faire de vous l'une d'elles.

Je croyais que cela suffirait, je croyais que vous aimer et que votre amour suffiraient pour que l'angoisse qui me pousse toujours à aller voir ailleurs et m'empêche à jamais d'être tranquille et sans doute simplement heureux et "généreux" se calmerait à votre contact et dans la certitude que l'amour que vous me portez était le plus bénéfique pour moi, le plus bénéfique que j'ai jamais connu, vous le savez. J'ai cru que *L'I...* serait un remède, mon "intranquillité" s'y dissolvant pour vous retrouver. Mais non. C'est même devenu encore pire, je ne peux même pas vous dire dans quel état je me sens en moi-même. Alors, cette semaine, j'ai commencé à rappeler les "autres". Et je sais ce que cela veut dire pour moi et dans quel cycle cela va m'entraîner.

Je ne vous ai jamais menti et ce n'est pas aujourd'hui que je vais commencer.

Il y avait une autre règle que vous aviez posée au début de notre histoire : le jour où nous cesserions d'être amants, me voir ne serait plus envisageable pour vous. Vous savez comme cette contrainte ne peut que me paraître désastreuse, injuste (alors que vous voyez toujours B., R.,...) et compréhensible (évidemment...); ainsi je ne pourrais jamais devenir votre ami.

Mais aujourd'hui, vous pouvez mesurer l'importance de ma décision au fait que je sois prêt à me plier à votre volonté, alors que ne plus vous voir ni vous parler ni saisir votre regard sur les choses et les êtres et votre douceur sur moi me manqueront infiniment.

Quoi qu'il arrive, sachez que je ne cesserai de vous aimer de cette manière qui fut la mienne dès que je vous ai connue et qui se prolongera en moi et, je le sais, ne mourra pas.

Mais aujourd'hui, ce serait la pire des mascarades que de maintenir une situation que vous savez aussi bien que moi devenue irrémédiable au regard même de cet amour que je vous porte et de celui que vous me portez et qui m'oblige encore à cette franchise envers vous, comme dernier gage de ce qui fut entre nous et restera unique.

J'aurais aimé que les choses tournent autrement.

Prenez soin de vous.

G.

ANNEXE C

Liste des cent sept professions de l'exposition *Prenez soin de vous*

Les 107 interprètes, par ordre d'apparition,

MÉDIATRICE FAMILIALE, Maïté Lassime
CHERCHEUSE EN LEXICOMÉTRIE, Micheline Renard
CORRECTRICE, Valérie Lermite
DESSINATRICE, Soledad Bravi
JOURNALISTE D'AGENCE DE PRESSE, Bénédicte Manier
JUGE, X
NORMALIENNE, Mazarine Pingeot
SEXOLOGUE, Catherine Solano
PSYCHANALYSTE, Marie-Magdeleine Lessana
PUBLICITAIRE, Mercedes Erra
AVOCATE, Caroline Mécary
COMMISSAIRE DE POLICE, F. G.
ASSISTANTE SOCIALE PÉNITENTIAIRE, M. L.
JOURNALISTE, Florence Aubenas
CRIMINOLOGUE, Michèle Agrapart-Delmas
EXÉGÈTE TALMUDIQUE, Eliette Abécassis
ADO, Anna Bouguereau
CHASSEUR DE TÊTES, Christiane Cellier
PHYSICIENNE, Françoise Balibar
SPÉCIALISTE DE LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE, Christiane Blot-Labarrère
PHILOSOPHE, Catherine Malabou
PHILOSOPHE MORALE, Sandra Laugier
ANTHROPOLOGUE, Françoise Héritier
EXPERTE DES DROITS DES FEMMES A L'ONU, Françoise Gaspard
GRAPHISTE, Raphaëlle Pinoncély
CHEF D'ÉDITION, Sabrina Champenois
ÉCRIVAIN POUR LA JEUNESSE, Marie Desplechin
INSTITUTRICE EN MATERNELLE, Laure Guy
ÉLÈVE DE CM2, Ambre
ROMANCIÈRE, PAROLIÈRE, Marie Nimier
COMPOSITRICE, C. Chassol
CONSULTANTE EN MATIÈRE DE SAVOIR-VIVRE, Aliette Eicher comtesse de Toggenburg
ÉDITRICE, A. F.
AUTEURES DE ROMANS SENTIMENTAUX, Anne et Marine Rambach
VOYANTE, Maud Kristen
OFFICIER TRAITANT DE LA DGSE, Louise

PSYCHIATRE, Françoise Gorog
ETHNOMÉTHODOLOGUE, Barbara Olszewska
TRADUCTRICE EN LANGAGE SMS, Alice Lenay
HISTORIENNE DU XVIII^e, Arlette Farge
CRUCIVERBISTE, Catherine Carone
LINGUISTE, SÉMIOLOGIENNE, MÉDIÉVISTE, Irène Rosier-Catach
STYLISTICIENNE, Françoise Gomez
SOCIOLOGUE, Nilufer Göle
TRADUCTRICE, Adriana Hunter
LATINISTE, Anne-Marie Ozanam
JOUeuse D'ÉCHECS, Nathalie Franc
PHILOLOGUE, Barbara Cassin
DIPLOMATE, Leila Shahid
CONSERVATEUR DU PATRIMOINE, Christine Macel
COMPTABLE, Sylvie Roch
POÈTE, Anne Portugal
ÉCRIVAIN, PERFORMEUSE, Chloé Delaume
MAÎTRE D'IKEBANA, Marette Renaudin
MÈRE, Monique Sindler
STYLISTE, Wakako Kishimoto
ÉCRIVAIN, Christine Angot
ÉCRIVAIN PUBLIC, Rafaèle Decarpigny
ANIMATRICE RADIO, Macha Béranger
SCÉNARISTE, Anne-Louise Trividic
RÉALISATRICE, Lætitia Masson
ACTRICE, Aurore Clément
DIRECTRICE DE LA PHOTO, Caroline Champetier
INGÉNIEUR DU SON, Claudine Nougaret
CLOWN, Meriem Menant
ACTRICE, Elsa Zylberstein
DANSEUSE ÉTOILE DE L'OPÉRA DE PARIS, Marie-Agnès Gillot
ACTRICE, Jeanne Moreau
TIREUSE A LA CARABINE, Sandy Morin
CHANTEUSE, Guesch Patti
ACTRICE COMIQUE, Luciana Littizzetto
ARTISTE LYRIQUE, Natalie Dessay

ACTRICE, Amira Casar
ACTRICE, Miranda Richardson
PERFORMEUSE, Marie Cool
ACTRICE, Yolande Moreau
MUSICIENNE, Feist
COMÉDIENNE, Emmanuelle Laborit
CHANTEUSE POP, Christina Rosevinge
MAGICIENNE, Elisabeth Amato
CHANTEUSE, Camille
ACTRICE, Arielle Dombasle
POUPÉE DE BUNRAKU, Sophie, manipulée par Kiritake Kanjuro III
COMPOSITRICE, Laurie Anderson
DANSEUSE DE BHARATA NATYAM, Priyadarsini Govind
CHANTEUSE PÉTROCHIMIQUE, Poney P. (des Georges Leningrad)
ACTRICE, Fatemeh Motamed Arya
ACTRICE, Michèle Laroque
CHANTEUSE DE TANGO, Débora Russ
ACTRICE, Victoria Abril
ACTRICE, Maria de Medeiros
ARTISTE LYRIQUE, Caroline Casadesus
ACTRICE, Ariane Ascaride
CHANTEUSE DE SOUL, Nicole Willis
DJ VOCALISTE, Miss Kittin
CHANTEUSE, ACTRICE, Elli Medeiros
MARIONNETTE DU THÉÂTRE DU JARDIN D'ACCLIMATATION, Madelon
ACTRICE, Ingrid Caven
CHANTEUSE ÉLECTRO-ANDALOUSE, Sapho
ACTRICE, Ovidie
VOCALISTE, COMPOSITRICE, Sussan Deyhim
RAPPEUSE, Diam's
FADISTE, Misia
ACTRICE, Dinara Droukarova
MUSICIENNE, Peaches
PSITTACIDÉ, Brenda

ANNEXE D

Images de *Prenez soin de vous*



ANNEXE E

Extraits des textes circulant dans l'œuvre *For Chicago*

ARNO

I WALK IN
I SEE YOU
I WATCH YOU
I SCAN YOU
I WAIT FOR YOU
I TICKLE YOU
I TEASE YOU
I SEARCH YOU
I BREATHE YOU
I TALK
I SMILE
I TOUCH YOUR HAIR
YOU ARE THE ONE
YOU ARE THE ONE WHO DID THIS TO ME
YOU ARE MY OWN

I SHOW YOU
I FEEL YOU
I ASK YOU
I DON'T ASK
I DON'T WAIT
I WON'T ASK YOU
I CAN'T TELL YOU
I LIE

I AM CRYING HARD
THERE WAS BLOOD
NO ONE TOLD ME
NO ONE KNEW
MY MOTHER KNOWS

I FORGET YOUR NAME
I DON'T THINK
I BURY MY HEAD
I BURY YOUR HEAD
I BURY YOU

MY FEVER
MY SKIN
I CANNOT BREATHE
I CANNOT EAT
I CANNOT WALK
I AM LOSING TIME
I AM LOSING GROUND

ERLAUF

ALWAYS POLITE TO OFFICERS

SMILING OFTEN TO DISARM

THE ENERGETICALLY CRUEL

BLOOD OUTSIDE FOR ANIMALS

A MEMORY OF DOMINANCE

THE SOLDIER BITES YOUR STOMACH

SNEAKING TO WASH

THE HORSE RUNS INTO WALLS

NEW TEETH IN THE BABY'S MOUTH

THE BABY MOVES TO YOUR OTHER BREAST

THE FOREARM OF YOUR LOVER

ADDING WATER TO FOOD

FULL OF SWALLOWED BLOOD

SON OF A RAPIST

I RAISE MY ARMS TO HIM

THE CHILD WITH A HAND IN HER

BIRDS EATING THEM

PROPERTY SEIZED BY THE ZEALOUS

YOUR MOTHER WITH NO REAL POWER

THINKING WHILE HELD DOWN

AGREEING TO STAY STILL

WAITING TO BE TRANSPORTED

BLUE

I DO NOT HEAR
YOUR HAND
ON THE LATCH.
I WAKE TO
YOU IN MY BED
YOUR BACK AGAINST
THE WALL.
YOU ARE
MY RIB
HEADBOARD.

I KNOW YOUR SMELL.
THERE IS NO
WORK FOR MY EYES.

HALF AWARE
I FEEL
YOUR HAND MOVE
AND THE PAIN
IS YOUR SIGNATURE
AND THE START.

WE ARE NO FIT.
MY MOUTH
PROVIDES COMFORT
FOR US
BUT THE MILK
IS NO MILK
THE NIPPLE NO BREAST
THE BREASTS NOT MINE.
MY PUZZLE STILL
I AM AN INFANT
AND YOU ARE NOT
MY MOTHER.

I ASK THE
RUG ON THE STAIR
INTRICATE PATTERN
HOLD THE SOUND.
THERE IS BLOOD
AND MORE BLOOD.
THERE IS SHIT
IN THE BLOOD.
THIS IS NOT

LAMENTS

THE NEW DISEASE CAME.
I LEARN THAT TIME
DOES NOT HEAL.
EVERYTHING GETS
WORSE WITH DAYS.
I HAVE SPOTS
LIKE A DOG.
I COUGH AND CANNOT
TURN MY HEAD.
I CONSIDER SLEEPING
WITH PEOPLE
I DO NOT LIKE.
I NEED TO LIE
BACK TO FRONT
WITH SOMEONE
WHO ADORES ME.
I WILL THINK MORE
BEFORE I CANNOT.
I LOVE MY MIND WHEN
IT IS FUCKING THE
CRACKS OF EVENTS.
I WANT TO TELL YOU
WHAT I KNOW
IN CASE IT IS OF USE.
I WANT TO GO TO
THE FUTURE PLEASE.

LIVING

IT IS UNFAIR TO TEAR SOMEBODY APART WHEN HER HEALTH AND EXUBERANCE THREATEN YOU.

THE HEART CAN STOP WHEN YOU HEAR SOMETHING NOT MEANT FOR YOUR EARS. THE CONSOLATION IS THAT THIS MIGHT BE THE TRUTH.

YOU WONDER IF THE PAIN IN THE SIDE YOU GET FROM MILD EXERTION WOULD GO AWAY IF YOU WERE BEING CHASED BY SOMEONE WITH A BROKEN BOTTLE.

YOU'RE HOME FREE AS SOON AS NO ONE KNOWS WHERE TO FIND YOU.

MANY INDIVIDUALS PRACTICE SELF-LIMITATION. THEY ATTEMPT LITTLE OF WHAT THEY COULD REALIZE INTELLECTUALLY OR PRACTICALLY. WHETHER THIS IS A RESULT OF OPPRESSION OR A NATURAL PHENOMENON REMAINS UNCLEAR.

SOMETIMES THE MOST DECADENT FIND PLEASURE IN GIVING AWAY THEIR PRIVILEGES AND EVEN THEIR LIVES SO A BALANCE IS STRUCK.

YOU HAVE A SICK ONE ON YOUR HANDS WHEN YOUR AFFECTION IS USED TO PUNISH YOU.

HOW CONCISE THAT YOU CAN CRY FROM AWFUL WOUNDS, DESERTION, HAPPINESS, MEMORIES, HUMILIATION, DISAPPOINTMENT OR GRANDEUR.

LARGE FORTUNES CAN BE BUILT ON SMALL ITEMS. ENOUGH CANDY CAN BE PARLAYED INTO HOUSES, FAT ANIMALS AND LANDSCAPING.

PETS CAN BE CHOSEN BY THEIR ABILITY TO EXPRESS GREAT EXCITEMENT, AFFECTION AND GRATITUDE. REPTILES DON'T SHOW MUCH BUT ARE VALUED AS EXOTICA.

LUSTMORD

I SWIM IN HER AS SHE QUIETS.

I SINK ON HER.

I SING HER A SONG ABOUT US.

I STEP ON HER HANDS.

I SPLAY HER FINGERS.

SHE ROOTS WITH HER BLUNT FACE.

SHE HUNTS ME WITH HER MOUTH.

SHE HAS THREE COLORS IN HER EYES.

I BITE HER CLOSED AGAIN.

I AM NEAR HER MILK.

I TELL HER TO SOAP HERSELF.

SHE TIGHTENS AND I HIT HER.

I WASH HER OUT.

I WATCH HER WHILE SHE THINKS ABOUT ME.

HER SALIVA RUNS WHEN SHE SLEEPS.

I HOOK HER SPINE.

SHE HAS A URINE SMELL.

HER SWALLOW REFLEX IS GONE.

HER HEAD EXPLODES IN THE FIRE.

HER BREASTS ARE ALL NIPPLE.

SHE ACTS LIKE AN ANIMAL LEFT FOR COOKING.

I FIND HER SQUATTING ON HER HEELS AND THIS OPENS HER SO

MOTHER AND CHILD

I AM INDIFFERENT TO MYSELF BUT NOT TO MY CHILD. I ALWAYS JUSTIFIED MY INACTIVITY AND CARELESSNESS IN THE FACE OF DANGER BECAUSE I WAS SURE TO BE SOMEONE'S VICTIM. I GRINNED AND LOITERED IN GUILTY ANTICIPATION. NOW I MUST BE HERE TO WATCH HER. I EXPERIMENT TO SEE IF I CAN STAND HER PAIN. I CANNOT. I AM SLY AND DISHONEST TALKING ABOUT WHY I SHOULD BE LEFT ALIVE, BUT IT IS NOT MY WAY WITH HER. SHE MUST STAY WELL BECAUSE HER MIND WILL OFFER NO HIDING PLACE IF ILLNESS OR VIOLENCE FINDS HER. I WANT TO BE MORE THAN HER CUSTODIAN AND A FRIEND OF THE EXECUTIONER. FUCK ME AND FUCK ALL OF YOU WHO WOULD HURT HER.

I DID NOT WANT MY CHILD BECAUSE I KNEW I COULD NOT LIKE THE FEELING WHEN SHE WAS THREATENED, BUT ONE MORNING IN A MOVEMENT OF INFINITE TENDERNESS I CALLED HER. I CANNOT PRECLUDE HER DEATH AND OUR DEPENDENCE LETS EVERY DANGER WORK UNCHALLENGED. THE IDEA THAT I AM CRIMINAL RECURS EACH TIME THERE IS REAL TROUBLE. I WOULD KILL HER RATHER THAN WATCH A DIRTY ENDING BUT THE KILLING WOULD SPOIL MY PITY. IF MY INSTINCT IS RUINED I WILL BE THE PERSON WHO CAN DO ANYTHING TO YOU.

I AM SULLEN AND THEN FRANTIC WHEN I CANNOT BE WHOLLY WITHIN THE ZONE OF MY INFANT. I AM CONSUMED BY HER. I AM AN ANIMAL WHO DOES ALL SHE SHOULD. I AM SURPRISED THAT I CARE WHAT HAPPENS TO HER. I WAS PAST FEELING MUCH BECAUSE I WAS TIRED OF MYSELF BUT I WANT HER TO LIVE. I HATE EACH OF YOU WHO MURDERS. NOW MY BEST SENSES ARE BACK AND WHAT I FEEL AFTER LOVE IS FEAR.

I FEAR FIVE THINGS AND MYSELF.

I FEAR THE NEW ILLNESS. I AM NOT SURE IF THE CHILD AND I ARE SICK. NOW THAT SHE IS BORN I AM AFRAID TO KNOW. I TOUCH HER NECK. I AM NOT CERTAIN I COULD CARE FOR HER.

I FEAR PEOPLE CRAZY MAD FROM NEED AND THE CONTEMPT OF EVERYONE WHO COULD HELP THEM. I GO WALKING AND I HOPE SOMEONE DOES NOT SEE MY FAT BABY AS AN INSULT.

I AM AFRAID OF THE ONES IN POWER WHO KILL PEOPLE AND DO NOT ADMIT GRIEF. THEY WILL NOT STAY IN A ROOM WITH A DYING BABY. THEY WILL NOT SPEND THE DAYS IT CAN TAKE.

I FEAR SUBSTANCES THAT CANNOT BE SENSED AND MUST NOT BE TOUCHED, THE RESIDUE OF GOOD AND BAD IDEAS. I TURN THE CHILD OVER AND OVER TO LOOK FOR SIGNS. CONTAMINATION MAKES THE NEW WEATHER AND THE STINKING HEAT. THE BABY IS RED AND TRIES TO PULL AWAY FROM ME.

Oh

LOOK ALONG YOUR ARM
FROM THE WRIST
TO THE
SHOULDER BLADE.
I FOLLOW
A SWELL OF BLOOD
TO A RISE OF BONE.
YOUR LANDSCAPE IS
DAMP IN HOLLOW
BETWEEN
BROWNE HILLS.

I READ YOUR SKIN.
THEN YOU LOCK THUMBS
ABOVE YOUR HEAD
TO SHOW WHITE HOLES
WHERE ARMS FIND
THE TORSO.
YOU RAISE BOTH HANDS
AND OPEN YOUR RIBS.

I FORGET YOUR HANDS
WHEN I MOVE AWAY.
IT IS INDECENT TO
RECOGNIZE FAMILY
IN YOUR PALM
OR FINGERNAILS.
I WANT YOU
FRESHLY MADE.

EXEMPT FROM
SYMMETRY
VEINS SHOW
ON YOUR RIBCAGE
BUT THE RIBS
RETURN TO EACH OTHER
AND YOUR HANDS
HANG OPPOSITE
WHEN STILL.

THOSE RIBS ARE
TOO LIGHT TO KEEP YOU.
THAT TORSO IS
BUILT NARROWLY

SURVIVAL

YOU ARE TRAPPED ON THE EARTH SO YOU WILL EXPLODE.

WHAT URGE WILL SAVE US NOW THAT SEX WON'T?

PUT FOOD OUT IN THE SAME PLACE EVERY DAY AND TALK TO THE PEOPLE WHO COME TO EAT AND ORGANIZE THEM.

SAVOR KINDNESS BECAUSE CRUELTY IS ALWAYS POSSIBLE LATER.

DANCE ON DOWN TO THE GOVERNMENT AND TELL THEM YOU'RE EAGER TO RULE BECAUSE YOU KNOW WHAT'S GOOD FOR YOU.

THE BREAKDOWN COMES WHEN YOU STOP CONTROLLING YOURSELF AND WANT THE RELEASE OF A BLOODBATH.

SPIT ALL OVER SOMEONE WITH A MOUTHFUL OF MILK IF YOU WANT TO FIND OUT SOMETHING ABOUT HIS PERSONALITY FAST.

MOTHERS WITH REASONS TO SOB SHOULD DO IT IN GROUPS IN PUBLIC AND WAIT FOR OFFERS.

OUTER SPACE IS WHERE YOU DISCOVER WONDER, WHERE YOU FIGHT AND NEVER HURT EARTH. IF YOU STOP BELIEVING THIS, YOUR MOOD TURNS UGLY.

DIE FAST AND QUIET WHEN THEY INTERROGATE YOU OR LIVE SO LONG THAT THEY ARE ASHAMED TO HURT YOU ANYMORE.

TRUST VISIONS THAT DON'T FEATURE BUCKETS OF BLOOD.

IN A DREAM YOU SAW A WAY TO SURVIVE AND YOU WERE FULL OF JOY.

IF YOU'RE CONSIDERED USELESS NO ONE WILL FEED YOU ANYMORE.

WHEN YOU EXPECT FAIR PLAY YOU CREATE AN INFECTIOUS BUBBLE OF MADNESS AROUND YOU.

YOU ARE SO COMPLEX THAT YOU DON'T ALWAYS RESPOND TO DANGER.

MEN DON'T PROTECT YOU ANYMORE.

UNDER A ROCK

CRACK THE PELVIS SO SHE LIES RIGHT. THIS IS A MISTAKE. WHEN SHE DIES YOU CANNOT REPEAT THE ACT. THE BONES WILL NOT GROW TOGETHER AGAIN AND THE PERSONALITY WILL NOT COME BACK. SHE IS GOING TO SINK DEEP INTO THE MOSS TO GET WHITE AND LIGHTER. SHE IS UNRESPONSIVE TO BEGGING AND SELF-ABSORBED.

AN OPPOSITION MAN IS CHASED THROUGH HIS TOWN AND SHOT IN A SMELLING TRAP. PEOPLE COME TO POKE LIVE FINGERS THROUGH THE HOLES IN HIM. THEY LOOK AT THEIR FINGERS TO DIVINE WHETHER THEY WILL BE SHOT. THEY SHRINK AND SWELL AND RUN TO HUNT THE PRESIDENT OF THE NATION WHO IS THE TRAPPER.

LIGHT GOES THROUGH BRANCHES TO SHOW TWO CHILDREN BORN AT ONCE WHO MIGHT LIVE. THE MOTHER RAN FROM EVERY HAZARD UNTIL THE BABIES EASED ONTO THE LEAVES. WITH BOTH HANDS SHE BRINGS THEM TO HER MOUTH, CALLING THEM TWICE THE USUAL ANSWER TO MORTAL QUESTIONS. SHE IS DELIGHTFUL AND MILKY SO THEY WILL WANT TO GROW.

BLOOD GOES IN THE TUBE BECAUSE YOU WANT TO FUCK. PUMPING DOES NOT MURDER BUT FEELS LIKE IT. YOU LOSE YOUR WORRYING MIND. YOU WANT TO DIE AND KILL AND WAKE LIKE SILK TO DO IT AGAIN.

PEOPLE GO TO THE RIVER WHERE IT IS LUSH AND MUDDY TO SHOOT CAPTIVES, TO FLOAT OR SINK THEM. SHOTS KILL MEN WHO ALWAYS WANT. SOMEONE IMAGINED OR SAW THEM LEAPING TO SAVAGE THE GOVERNMENT. NOW BODIES DIVE AND GLIDE IN THE WATER, SCARING FRIENDS OR MAKING THEM FURIOUS.

BLOOD KEEPS GOING IN OUTER SPACE UNTIL YOU FORGET. IT STREAMS IN A LINE FROM THE KILLED CONTAINER THAT HAD A MIND. THERE IS NO MATERIAL TO SOAK AND NO MEMORY NEARBY. FRENZY POOLS IN YOU, LOSER, FLYING UPSIDE DOWN. THE CHAMPION GIGGLES THROUGH EVERY POSSIBILITY AND EVOLVES SINGING.

YOU CREATE AN INCIDENT TO BRING THE FURY DOWN. YOUR FIGHTERS BLOW FINGERS AND MORE IN TEN DIRECTIONS. ROUND CROWDS FORM, TRANSFIXED BY THE DEAD. PANIC AND BELATED LOVE TAKE ALL THE SPACE IN BRAINS, AND THE PEOPLE LEFT ALIVE ARE GLAD TO BE FULL. NO ONE EVER KNOWS WHAT TO DO. YOU FIRE AGAIN, AND PEOPLE ARE GRATEFUL ENOUGH.

INFLAMMATORY ESSAYS

A CRUEL BUT ANCIENT LAW DEMANDS AN EYE FOR AN EYE. MURDER MUST BE ANSWERED BY EXECUTION. ONLY GOD HAS THE RIGHT TO TAKE A LIFE AND WHEN SOMEONE BREAKS THIS LAW HE WILL BE PUNISHED. JUSTICE MUST COME SWIFTLY. IT DOESN'T HELP ANYONE TO STALL. THE VICTIM'S FAMILY CRIES OUT FOR SATISFACTION, THE COMMUNITY BEGS FOR PROTECTION AND THE DEPARTED CRAVES VENGEANCE SO HE CAN REST. THE KILLER KNEW IN ADVANCE THERE WAS NO EXCUSE FOR HIS ACT. TRULY HE HAS TAKEN HIS OWN LIFE. HE, NOT SOCIETY, IS RESPONSIBLE FOR HIS FATE. HE ALONE STANDS GUILTY AND DAMNED.

A REAL TORTURE WOULD BE TO BUILD A SPARKLING CAGE WITH TWO-WAY MIRRORS AND STEEL BARS. IN THERE WOULD BE GOOD-LOOKING AND YOUNG GIRLS WHO'LL THINK THEY'RE IN A REGULAR MOTEL ROOM SO THEY'LL TAKE THEIR CLOTHES OFF AND DO THE DELICATE THINGS THAT GIRLS DO WHEN THEY'RE ALONE. EVERYONE WHO WATCHES WILL GO CRAZY BECAUSE THEY WON'T BE BELIEVING WHAT THEY'RE SEEING BUT THEY'LL SEE THE BARS AND KNOW THEY CAN'T GET IN, AND THEY'LL BE AFRAID TO MAKE A MOVE BECAUSE THEY DON'T WANT TO SCARE THE GIRLS AWAY FROM DOING THE DELICIOUS THINGS THEY'RE DOING.

TRUISMS

A LITTLE KNOWLEDGE CAN GO A LONG WAY

A LOT OF PROFESSIONALS ARE CRACKPOTS

A MAN CAN'T KNOW WHAT IT'S LIKE TO BE A MOTHER

A NAME MEANS A LOT JUST BY ITSELF

A POSITIVE ATTITUDE MAKES ALL THE DIFFERENCE IN THE WORLD

A RELAXED MAN IS NOT NECESSARILY A BETTER MAN

A SENSE OF TIMING IS THE MARK OF GENIUS

A SINCERE EFFORT IS ALL YOU CAN ASK

A SINGLE EVENT CAN HAVE INFINITELY MANY INTERPRETATIONS

A SOLID HOME BASE BUILDS A SENSE OF SELF

A STRONG SENSE OF DUTY IMPRISONS YOU

ABSOLUTE SUBMISSION CAN BE A FORM OF FREEDOM

ABSTRACTION IS A TYPE OF DECADENCE

ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE

ACTION CAUSES MORE TROUBLE THAN THOUGHT

ALIENATION PRODUCES ECCENTRICS OR REVOLUTIONARIES

ALL THINGS ARE DELICATELY INTERCONNECTED

AMBITION IS JUST AS DANGEROUS AS COMPLACENCY

AMBIVALENCE CAN RUIN YOUR LIFE

AN ELITE IS INEVITABLE

ANGER OR HATE CAN BE A USEFUL MOTIVATING FORCE

ANIMALISM IS PERFECTLY HEALTHY

ANY SURPLUS IS IMMORAL

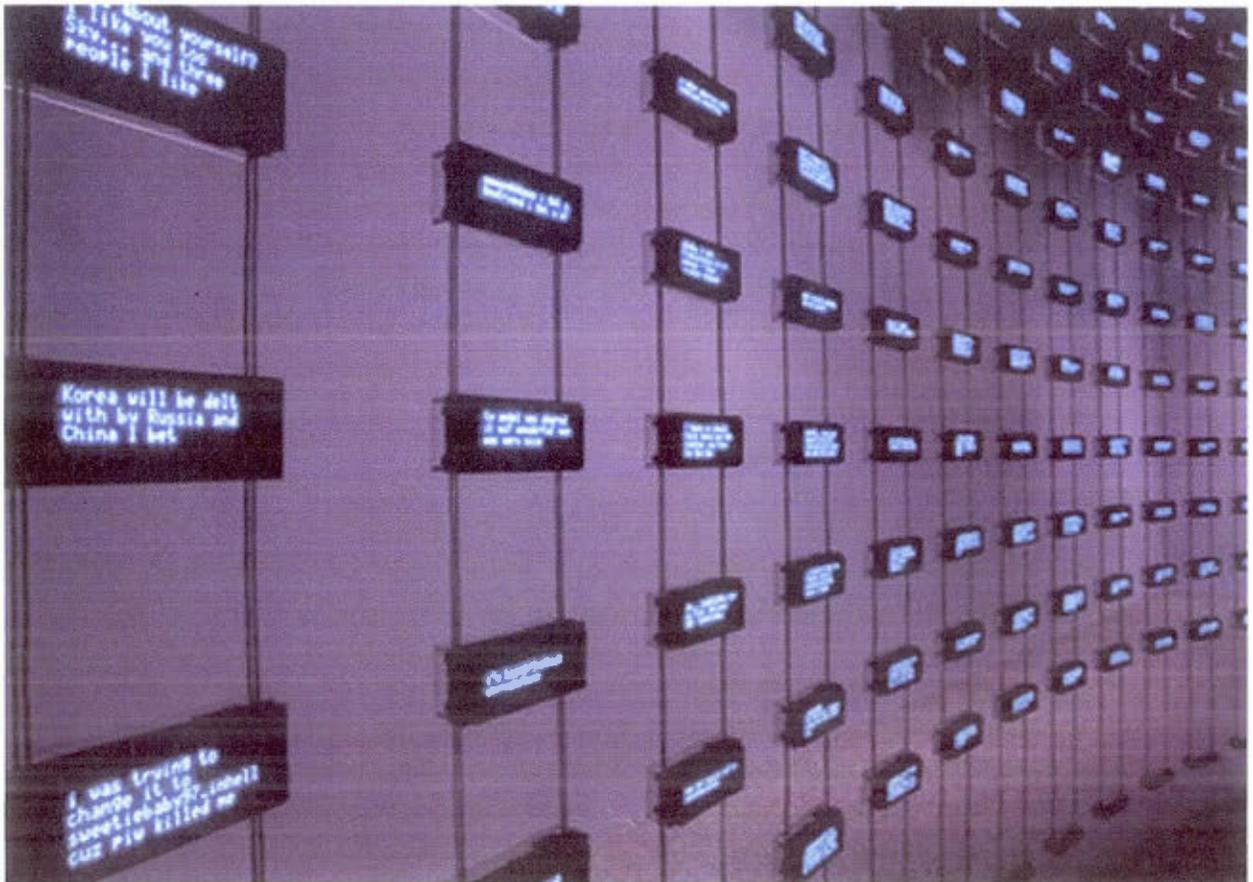
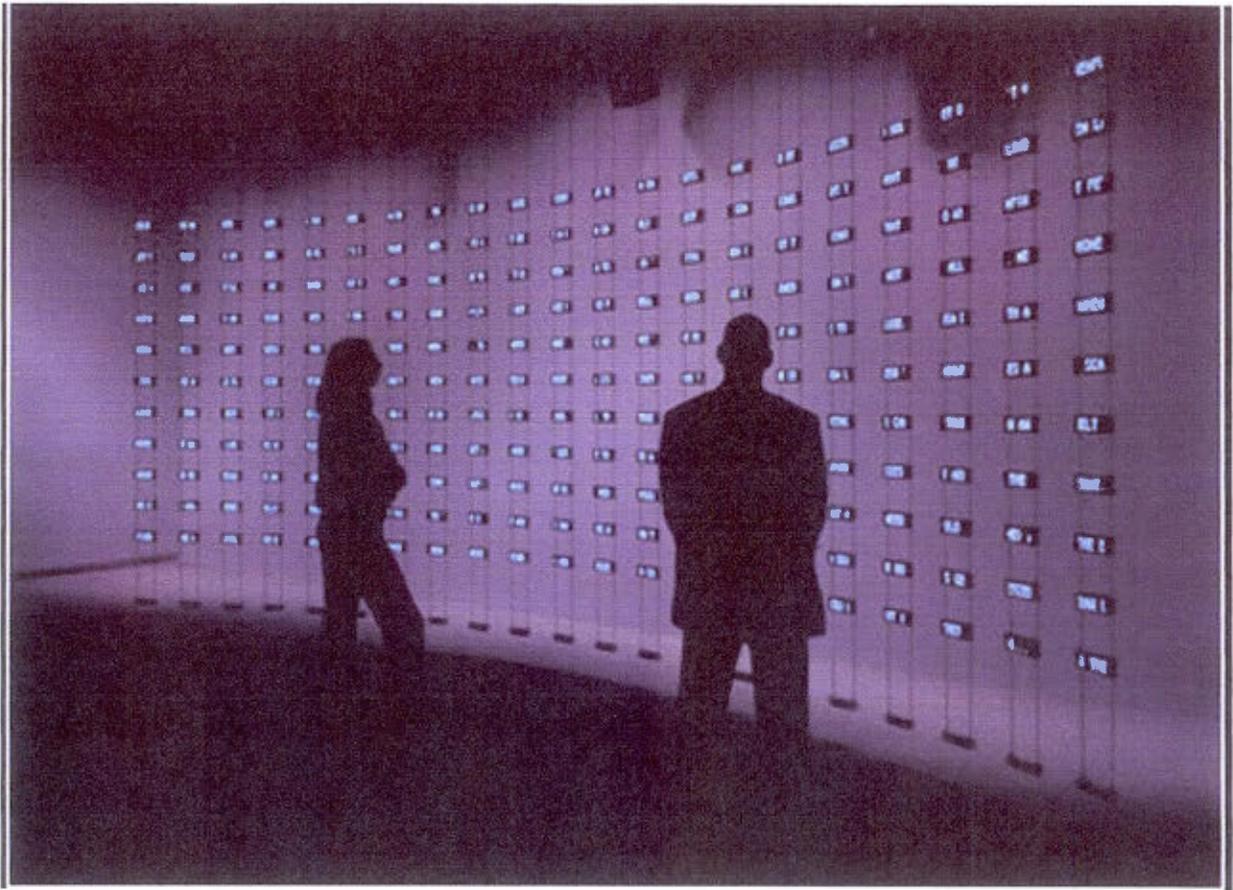
ANNEXE F

Images de For Chicago



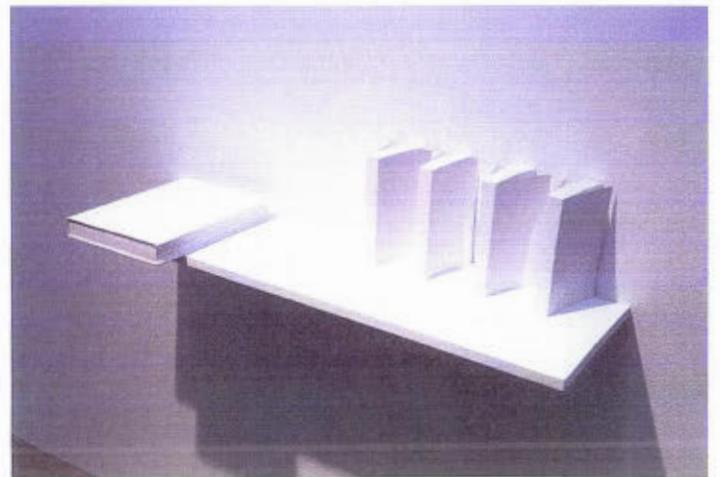
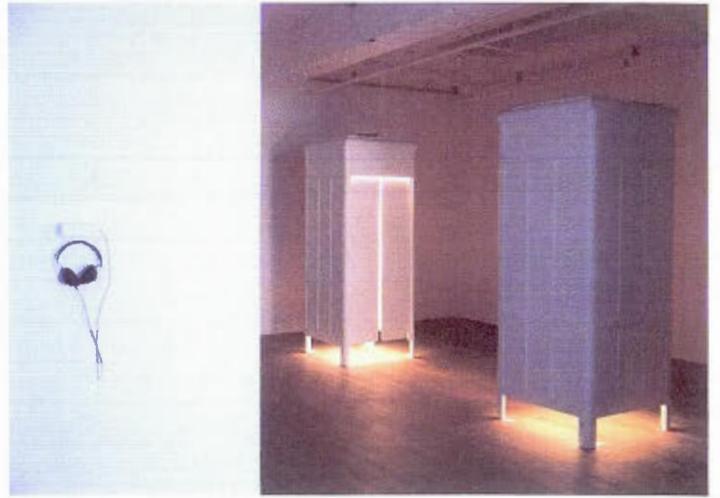
ANNEXE G

Images de Listening Post



ANNEXE H

Images de Flußgeist



ANNEXE I

Texte *Microperformativité : fragments en action*, de Jens Hauser



Microperformativité : fragments en action Conférence de Jens Hauser

Que ce soit dans les arts plastiques ou dans les arts de la scène, les modes logocentriques et la représentation cèdent la place à plus de présence et plus d'épreuves de réalité. Cette oscillation entre 'cultures de sens' et 'cultures de présence', correspond-elle à un phénomène plus large, et qui engendre aussi une posture de co-corpor(e)alité du spectateur?



20 janvier 2012, 13 h à 15 h
UQAM, local J-2135
Pavillon Judith-Jasmin
405, rue Sainte-Catherine est

Organisé par Line Dezainde
pour le groupe de recherche
Performativité et effets de présence
Responsables : Josette Féral et Louise Poissant
Pour informations :
linedezainde@hotmail.ca

Jens Hauser

Microperformativité : fragments en action

Nous assistons à un basculement de l'art de la performance vers la généralisation de la performativité en art. Ceci va de pair avec l'émergence de formes hybrides et avec l'éclatement des cadres et échelles esthétiques habituelles – ceux à l'échelle humaine. Au delà de la tradition mésoscopique sur laquelle sont encore basées nos considérations phénoménologiques, artistes et performeurs appréhendent les dimensions à la fois micro- et macroscopiques, redéfinissent ce qui est considéré comme « corps », et étendent les gestes *physiques* à des phénomènes *physiologiques* ou encore à des transformations *biotechnologiques*. Cette tendance témoigne d'un déplacement de la notion de performativité, extraite de son cadre initial de la philosophie du langage, pour être confrontée à des objets et des disciplines variés. La *microperformativité* implique des fragments organiques ou artefacts qui *font quelque chose* et qui peuvent même acquérir une *qualité d'acteur*. Que ce soit dans les arts plastiques ou dans les arts de la scène, les modes logocentriques et la *représentation* cèdent la place à plus de *présence* et plus d'*épreuves de réalité*. Cette oscillation entre 'cultures de sens' et 'cultures de présence', correspond-elle à un phénomène plus large, et qui engendre aussi une posture de co-corpor(e)alité du spectateur?

Biographie

Jens Hauser, commissaire d'expositions et auteur franco-allemand, est chercheur à la Ruhr Universität Bochum où il développe un concept de biomédialité. Outre ses engagements comme enseignant et conférencier dans des universités et écoles d'art en Europe et aux Etats-Unis, il a conçu des expositions telles que L'Art Biotech (2003, Le Lieu Unique Nantes), Still, Living (2007, Biennale of Electronic Art Perth), Article Biennale (2008, Stavanger), sk-interfaces (2008, FACT Liverpool/2009 Casino Luxembourg), Transbiotics (2010, RIXC Riga), Fingerprints (2011, Fondation Schering Berlin) et Synth-ethic (2011, Musée d'Histoire Naturelle Vienne). Également vidéaste et

réalisateur de pièces radiophoniques, il a collaboré avec la chaîne de télévision Arte depuis 1992.

Calendrier des séances 2012

20 janvier, 13 h, local J-2135 - **Jens Hauser**

8 février, 14 h, local J-2135 – **Philip Auslander**

17 février, 13 h 30, local J-2135 – **Zaven Paré**

16 mars, 13 h 30, local A-1330 – **Jean-Ambroise Vesac**

30 mars, 13 h 30, local A-1330 – **Bill Viola**

13 avril, 13 h 30, local A-1330 – **Hervé Guay et Maria Stasinopoulou**

11 mai, 13 h 30, local A-1330 – **Line Dezainde et Rania Aoun**

Cordialement,

Line Dezainde

Coordonnatrice

Effets de présence

linedezainde@hotmail.ca

<http://www.effetsdepresence.uqam.ca/Page/mandat.aspx>

Copyright © Performativité et effets de présence, tous droits réservés, 2011-2012

Sent to echo@colba.net — [why did I get this?](#)
unsubscribe from this list | update subscription preferences
Effets de présence · Université du Québec à Montréal · Montreal, Qc H2J 4P6

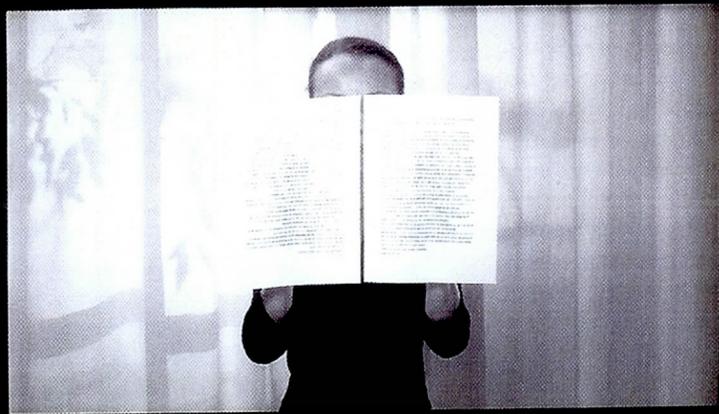
MailChimp

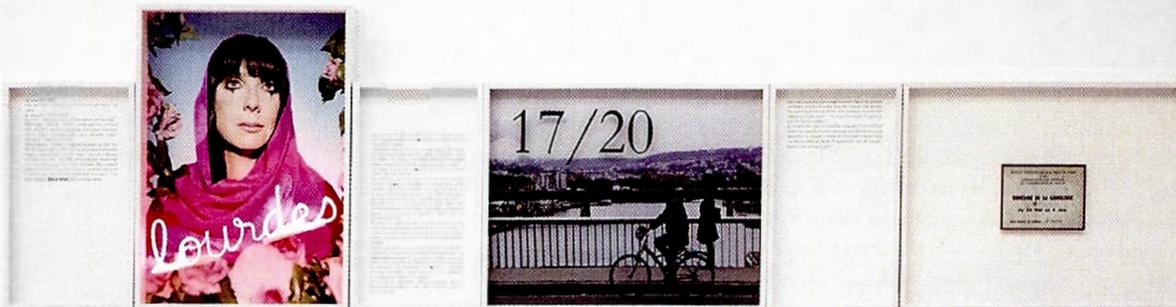
APPENDICE A

« La fragilité chez Sophie Calle : entre affect et collectivité », *esse arts+opinions*, no. 65, janvier (2009), p. 30-34.

Chantal Tourigny Paris

La fragilité chez
Sophie Calle : entre
affect et collectivité
Fragility in Sophie
Calle: Between Affect
and Community





Sophie Calle, *Où et quand? Lourdes*, 2005-2008 © Sophie Calle / SODRAC (2008)
 photo : © Florian Kleinfern & Guillaume Ziccarelli, permission | courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Paris & Miami

L'intime et l'affect sont des forces vives dans l'œuvre de Sophie Calle. Le principe du je et du jeu anime son travail et l'équivoque en est aussi un moteur, inscrit dans une narrativité oscillant entre réalités et fabulations. Ces modalités créatives insufflent une certaine fébrilité à l'œuvre. Ainsi, le travail de Calle semble être un beau cas de figure à penser dans l'angle du fragile. L'ensemble de son corpus s'est développé sur des problématiques et des modes opératoires porteurs de fragilités. Son art use de la vulnérabilité humaine, de la blessure du monde pour se constituer. Perte, douleur, solitude, échec, mort, absence, dérive sont à l'origine de ses créations, qui se présentent aussi fréquemment comme un exutoire aux écueils personnels de l'artiste. La place laissée au hasard, à l'inconnu, à la rencontre, l'ouverture faite à l'autre dans le processus de création sont, par ailleurs, des modalités de production qui précarisent à la fois l'œuvre dans ses issues et Calle elle-même.

Les débuts de Calle en tant qu'artiste semblent avoir posé les jalons de cette esthétique de la faille et de la contingence qui est sienne. Dans l'œuvre *Les dormeurs* (1979), elle invite 28 personnes, principalement des étrangers rencontrés sur la rue, à dormir tour à tour dans son lit afin de l'occuper sans interruption, huit jours durant. L'œuvre compile des clichés de ces corps saisis en des moments d'abandon, ainsi que les notes de l'artiste au sujet du déroulement de l'opération, qui fut parfois ponctuée de turbulences. La part d'aléatoire dans ces étonnantes rencontres est questionnable, comme il en va de l'ensemble de sa production, semée de vérités approximatives qui instaurent des zones incertaines. Quoi qu'il en soit, la prédominance du fortuit a jeté les bases d'une production par la suite truffée de mouvements erratiques, dont les sujets sont marqués du sceau de l'épreuve, de la douleur d'exister, de travers humains.

L'épreuve comme matériau, l'œuvre en partage

Dans deux œuvres de son travail récent, *Où et quand? Berck* (2004-2008) et *Où et quand? Lourdes* (2005-2008)¹, Calle se fait guider par une voyante, Maud Kristen, réputée pour ses talents. Elle remet ainsi son sort personnel et artistique entre les mains de cette femme. Bien que cette dernière ait hésité à participer au projet en raison du pouvoir que lui conférerait l'artiste, elle accepte finalement de se prêter à l'exercice, se limitant à indiquer où Calle doit aller et quand. Les prédictions la mènent à Berck et à Lourdes, deux destinations mythiques, deux lieux cultes, l'un à dessein thérapeutique, l'autre à vocation miraculeuse, où les éprouvés du corps et de l'âme se rendent pour se délivrer de leurs maux. Les deux œuvres issues de ce voyage initiatique relatent en textes et en images le parcours de l'artiste qui, partie à l'aveugle, a sondé les forces de la synchronie répondant à sa quête de sens. Le principe du hasard et de la coïncidence agit encore ici comme force déterminante de l'œuvre, avec comme toile de fond la souffrance, la maladie et la mort.

Intimacy and affect are active forces in the work of Sophie Calle. The combination of self and play [je/jeu] drives a practice where ambiguity is the engine and narration oscillates between reality and fiction. These creative modes inject a dose of precariousness in her work. Thus, Calle's approach should be considered through the lens of the fragile. Her whole body of work has developed around issues and operational modes charged with fragility. She bases her art on human vulnerability and misery. Loss, pain, solitude, failure, death, absence, and emotional drifting are at the origin of her pieces, which often present themselves as an outlet for her personal stumbling blocks. The place she gives to chance, encounter and the unknown as well as her openness towards the other in the creative process are modes of production that make the work, in its outcomes, and Calle herself precarious.

Calle's beginnings as an artist seem to have laid the groundwork for the aesthetics of failings and contingency that would characterize her work. In *Les dormeurs* (1979), she successively invited twenty-eight people, mostly strangers she met on the street, to sleep in her bed in an effort to occupy it without interruption for eight days. The work compiled photographs of these bodies caught in moments of abandon, as well as the artist's notes on the unfolding of the operation, which had its stormy episodes. In a manner announcing the whole of Calle's production, sown with approximate truths that institute zones of uncertainty, the part played by chance in these astonishing encounters was questionable. However, the predominance of the fortuitous set the foundation for a production that would be riddled with erratic movements, whose subjects would bear the mark of hardships and human failings.

Trial as Material: The Shared Work

In two recent works, *Où et quand? Berck* (2004-08) and *Où et quand? Lourdes* (2005-08),¹ Calle is guided by Maud Kristen, a clairvoyant reputed for her talents and in whose hands she placed her personal and artistic fate. Although Kristen initially hesitated to participate in the project because of the power the artist conferred on her, she finally accepted to lend herself to the exercise, limiting her predictions to where and when Calle ought to go. This led her to two mythical destinations and cult locations: Berck, a therapeutic centre, and Lourdes, a place of miracles, where those who have suffered the trials of the body or of the soul go to be freed from their ailments. The two works borne from this initiatory journey recount in texts and images the trajectory of the artist who, after setting out blindly, probed the forces of synchrony to fulfil her quest for meaning. Here, the principles of chance and coincidence act again as determining forces in the artwork, with suffering, sickness, and death as their backdrops.

1. Ces œuvres ont été présentées à Paris, en septembre 2008. Pour en prendre connaissance, consulter le site www.galerieperrotin.com.

1. These works were presented in Paris in September of 2008. To see them, please consult the following website: www.galerieperrotin.com.

Inscrite dans une même ascendance, l'œuvre *Prenez soin de vous* s'est développée dans le cadre d'une double affliction, soit la perte de la mère et de l'amoureux de l'artiste. Revenir sur ces processus permet de saisir l'ampleur de la portée du fragile dans le travail de Calle, fortement inscrit dans le matériau, dans les modalités et la finalité de l'œuvre, multipliant ses avenues. Dans *Prenez soin de vous*, Calle soumet la missive de rupture envoyée par son ex-amant à 107 femmes issues de divers corps professionnels, leur demandant de l'analyser dans l'optique de leur expertise. Cette opération a donné lieu à un exercice de traduction et d'interprétation en 107 voix, mis en image et en son par Calle. L'œuvre met en scène tout un déploiement savant et imaginaire, qui comporte autant de versions que de spécialisations. Par ailleurs, on peut penser que la démarche a aussi suscité des réactions personnelles des répondantes, car le propos de la lettre, le schisme amoureux, touche bien des cordes sensibles, celles des producteurs autant que des récepteurs à l'œuvre. Cette dynamique fait en sorte que le fait intime initial se fond dans le cumul et l'entrelacs des sens, se déleste de sa spécificité sous l'effet tautologique de l'appropriation et de la reprise du sujet par plusieurs intervenantes. Il en résulte une défétichisation puisqu'elle fait intervenir divers champs professionnels dans un même rapport de validité. Le principe de collaboration qui la constitue fait d'emblée basculer cette création dans le champ du relationnel. Cette œuvre est un pur acte de médiation, instituée par une dynamique participative faisant agir différents acteurs. Dans ce contexte, le rôle ultime de Calle consiste à fédérer les acteurs, à activer la médiation qui semble ici devenir le projet même de l'œuvre, son discours. Il est intéressant de noter que les trois expositions de *Prenez soin de vous*² ont donné lieu à autant de présentations différentes. Cette latitude laissée aux commissaires dans la mise en espace de l'œuvre donne lieu à des transformations qui en modifient la forme et donc la perception. Le livre de l'exposition³, qui en présente le contenu dans son intégralité, devient lui-même une version distincte de l'œuvre, qui existe sous divers modes et dont les moments de production sont multiples. Bien que cette modalité de collaboration était présente en creux dans le travail antérieur de Calle, dans *Prenez soin de vous* elle culmine pour devenir une matrice créative, un enjeu constitutif. L'intertextualité et l'interdisciplinarité de l'œuvre font éclater ses sens et ses limites, multipliant les points de fuite. Une telle porosité, un tel éclectisme, un tel partage de la création ébranlent le faire artistique.

États d'art

Pour la sociologue contemporaine Nathalie Heinich, « une œuvre d'art ne trouve de place en tant que telle que grâce à la coopération d'un réseau complexe d'acteurs⁴ ». Son champ d'analyse prend en compte « tout ce qui intervient entre une œuvre et sa réception⁵ » soit, pour reprendre les termes de Heinich, les personnes, les institutions, les mots et les choses qui agissent sur l'œuvre et participent de sa réalisation. Cette approche qui envisage l'art dans la perspective d'une sociologie de la médiation me semble être tout à fait en phase avec les mouvances de l'art actuel. En contexte hypermoderne, différents acteurs interviennent de fait dans les étapes du développement de l'œuvre, de concert avec l'artiste ou dans le prolongement de son travail.

2. Pavillon français de la 52^e Biennale de Venise, du 10 juin au 21 novembre 2007, salle Labrouste de la Bibliothèque nationale de France, Paris, du 29 mars au 8 juin 2008, DHC/ART Fondation pour l'art contemporain, Montréal, du 4 juillet au 19 octobre 2008.

3. Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, Sophie Calle, catalogue de l'exposition présentée au pavillon français de la 52^e Biennale de Venise du 10 juin au 21 novembre 2007, Arles, Actes sud, 2007, 425 p.

4. Nathalie Heinich, *Sociologie de l'art*, Paris, Éditions La Découverte, 2001, p. 58.

Similarly, the work *Prenez soin de vous* developed in the framework of a double affliction: the artist's loss of both her mother and her lover. A look back at the process allows us to grasp the import of fragility in Calle's work, how strongly it is inscribed in its material, modalities and finality, thus multiplying its possibilities. In *Prenez soin de vous*, Calle submitted the break-up letter sent to her by her ex-lover to 107 women from diverse fields, asking them to analyze it based on their professional perspective. This operation gave rise to an exercise in translation and interpretation in 107 voices, rendered in image and sound by Calle. The work stages a sophisticated and imaginary display with as many versions as there are specializations. Moreover, it would seem that such an operation also sparked personal reactions from the respondents since the letter's topic—falling out of love—stroke a sensitive chord in the makers as well as in the viewers of the work. This dynamic ensured that the initial intimate act dissolved in an accumulation and interlacing of the senses, and unburdened itself of its specificity under the tautological effect of appropriation and the taking up of the subject by numerous participants. The outcome is a defetichizing of the artwork since Calle invites interventions from multiple professional fields in a shared relation of validity. At the onset, the principle of collaboration that constitutes the work makes it shift into relational aesthetics. *Prenez soin de vous* is an act of pure mediation, instituted by a participative dynamic that prompts different agents to take action. In this context, Calle's ultimate role consists in uniting players and activating mediation, which seems to become the purpose of the work and its discourse. It is interesting to note that the three exhibitions of *Prenez soin de vous*² gave rise to just as many presentations. The latitude given to the curators in terms of spatial organization produced formal modifications that also changed perception. The exhibition booklet³, which presents the entire contents of the show, becomes itself a distinct version of a work that exists in various modes and moments of production. Although this collaborative component was already indirectly present in Calle's previous works, in *Prenez soin de vous* it reaches its peak to become a creative matrix, one of its constitutive issues. The artwork's intertextuality and interdisciplinarity explode its meanings and limits, hence multiplying its vanishing points. Such porosity, such eclecticism, and such sharing of the creative act undermine the artistic gesture.

States of Art

According to contemporary sociologist Nathalie Heinich, "an artwork can find its place as art only through the cooperation of a complex network of players."⁴ Her field of inquiry takes into account "everything that occurs between a work and its reception,"⁵ such as the people, institutions, words, and things that effect the work and participate in its realization, to borrow Heinich's terminology. This approach, which considers art from a sociological perspective of mediation, seems completely in synch with contemporary art concerns. In our hypermodern context, various players have an actual part in a piece's development, in cooperation with the artist, or as an extension of his or her work.

2. French pavilion of the 52nd Venice Biennale, 10 June to 21 November 2007; Labrouste room of the Bibliothèque nationale de France, Paris, 29 March to 8 June 2008; DHC/ART Foundation for Contemporary Art, Montreal, 4 July to 19 October 2008.

3. Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, Sophie Calle, exhibition catalogue presented at the French pavilion of the 52nd Venice Biennale, 10 June to 21 November 2007 (Arles: Actes sud, 2007).

4. Nathalie Heinich, *Sociologie de l'art* (Paris: Éditions La Découverte, 2001), 58.



Sophie Calle, « Chasseur de tête, Christiane Cellier », *Prenez soin de vous*, DHC/ART, 2008
© Sophie Calle / SODRAC (2008)
Sophie Calle, « Correctrice, Valérie Lermite », *Prenez soin de vous*, DHC/ART, 2008
© Sophie Calle / SODRAC (2008)

photos : © Richard-Max Tremblay / SODRAC (2008), permission | courtesy DHC/ART Fondation pour l'art contemporain, Montréal

De plus en plus, l'art emprunte et sollicite l'expertise d'autres sphères – sociale, scientifique, technologique etc. –, pour se constituer et se réfléchir. En contexte international, l'art doit aussi s'appuyer sur différents réseaux de collaborations (commissaires, partenaires institutionnels, subventionnaires, critiques, regardeurs et collectionneurs) pour se diffuser, se légitimer et se vendre. Il est tributaire de cette chaîne de partenaires. Ces modalités médiatrices, et les hybridations structurelle et sémantique qui les sous-tendent, ne sont pas sans ébranler la création actuelle et ses paradigmes. Raymonde Moulin, dans un recueil d'articles paru sous le titre *De la valeur de l'art*⁶, au sujet de la genèse de la rareté artistique, démontre comment l'art contemporain a opéré un déplacement de la valorisation de l'objet vers l'auteur, et de la même façon, un transfert de la rareté. Depuis, l'idée de valeur artistique, autrefois rattachée à la matérialité, évaluée en termes d'authenticité, d'originalité et d'unicité, ne peut plus avoir cours sous les mêmes critères. Cette réflexion trouve son extension dans l'art du 21^e siècle. D'une part, le principe de collaboration qui conditionne et constitue nombre d'œuvres actuelles induit une délégation de la production, une auctorialité⁷ qui brouille les figures de la création et de l'auteur. D'autre part, une question s'impose : dans l'évanescence, l'ubiquité, la variabilité de ses formes et de ses contenus, changeant au gré des intentions et des lieux de monstration, comment archiver l'œuvre pour la pérenniser ?

Par le biais du processus de socialisation qui la constitue, *Prenez soin de vous* concentre de tels enjeux. Calle y problématise son propre statut ainsi que l'intégrité et la finalité de l'œuvre. Aussi, ce travail met en piste les dynamiques relationnelles qui ont cours dans les mondes de l'art et leurs usages – et, en creux, les modalités sociales de notre ère technologique. La création n'est plus le fait d'un seul et même acteur. L'écriture de l'histoire est devenue le privilège de tous, inscrit et partagé à l'écran comme dans les médias de masse, une situation grandement attribuable à l'omniprésence du web, et son mode opératoire, le réseau, ainsi qu'à l'éclatement des frontières qui s'y rattachent⁸. Ces ouvertures sans précédent affectent l'art, interrelié au contexte dans lequel il prend source. En se faisant relation et amalgame, l'art se précarise. Ses nouveaux paradigmes de création s'inscrivent comme facteurs « fragilisants » de la discipline, qui peine à se définir et à se circonscrire, l'art étant tantôt pensé sous le concept du malaise (Rancière), de l'indécidable (*esse*), de la crise ou du gazeux (Michaud). Paradoxalement, ses précarités font aussi sa force, à l'instar de Calle qui a tourné son malheur en action constructive. La médiation, la mixité du faire, des idées et des sens qui y ont cours constituent la part féconde de l'art, ce qui lui permet d'innover, d'évoluer, d'alimenter son langage et de s'offrir en partage.

Art increasingly borrows and solicits the expertise of other spheres—social, scientific, technological, and so forth—to constitute and reflect itself. In an international context, art must also depend on different collaborative networks (curators, institutional partners, sponsors, critics, viewers, and collectors) to disseminate, legitimize, and sell itself. It is dependent on this chain of partners. These modes of mediation, as well as their underlying structural and semantic hybridizations, do not fail to destabilize today's artworks and their paradigms. In a collection of her essays published under the title *De la valeur de l'art*⁶ on the origin of artistic rarity, Raymonde Moulin demonstrates how contemporary art has operated a displacement of the valorization of the object towards the author and, by extension, a transfer of rarity. Once linked to materiality and evaluated on the basis of authenticity, originality, and uniqueness, the notion of artistic value can no longer operate under the same criteria. Her thoughts have reached the art of the twenty-first century. On the one hand, the principle of collaboration that conditions and constitutes a number of current artworks induces a delegation of production or of authorship that blurs the figures of creativity and author.⁷ On the other hand, art's ever changing forms and contents, its evanescence, ubiquity and dependence on curators' intentions and venues beg the question: how do we archive it in order to perpetuate it?

Through the socializing process that constitutes it, *Prenez soin de vous* brings together such issues. Calle problematizes her own status as well as the integrity and finality of the artwork. Furthermore, her work sets the stage for relational dynamics and its uses in the art world and, indirectly, for the social mechanisms of our technological era. Creativity is no longer the act of a single player. The writing of history is now the privilege of all; it is inscribed and shared on the screen as it is in the media, a situation for which is largely responsible the web, its network and the ensuing breaching of boundaries.⁸ These unprecedented openings impact on a form of art that is connected to the context where it finds its source. In becoming a relationship and an amalgam, art lends itself to precariousness. Its new creative paradigms are "fragilizing" factors for a discipline that struggles to define and circumscribe itself—an art form that is simultaneously thought of in terms of malaise (Rancière), the undecidable (*esse*), and crisis (Michaud). Paradoxically, its precariousness is also its strength, as exemplified by Calle who turns her misfortunes into constructive action. Mediation, variety of renderings, ideas and meanings constitute the fertile part of art, what allows it to innovate, evolve, feed and offer itself to us.

[Translated from the French by Vivian Ralickas]

6. Raymonde Moulin, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, p.161.

7. Pour approfondir le sujet, voir Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*, Villeurbanne / Genève, Institut d'art contemporain / Musée d'art moderne et contemporain, 328 p.

8. Une idée développée par Grégory Chantonsky, dans le cadre d'une communication portant sur le « customérisme », présentée à Vidéographe Production, Montréal, le 11 octobre 2008, dans le cadre de la formation DAISI (Design des arts interactifs et esthétique de l'interactivité).

Chantal Tourigny Paris (chta@polba.net) pursued a master's degree in art studies at UQAM, with a special focus on contemporary practices and issues connected to the relationship between art and society. As a young author, she has published articles in *esse* and *Space* magazines. She lives and works in Montreal.

6. Raymonde Moulin, *De la valeur de l'art* (Paris: Flammarion, 1995), 161.

7. To gain a better insight into this subject, see Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés* (Villeurbanne, Genève, Institut d'art contemporain, Musée d'art moderne et contemporain, 1999).

8. This idea was developed by Grégory Chatonsky in a paper on "customerism," presented at Vidéographe Production in Montreal as a part of the training for DAISI (Design des arts interactifs et esthétique de l'interactivité) on 11 October 2008.

Chantal Tourigny Paris (chta@polba.net) is currently working towards a master's degree in art studies at UQAM, with a special focus on contemporary practices and issues connected to the relationship between art and society. As a young author, she has published articles in *esse* and *Space* magazines. She lives and works in Montreal.

APPENDICE B

« De la perte, du gain et de la persistance dans les mouvances du trans », *ETC*, no. 87, septembre (2009), p. 33-35.

Montréal

De la perte, du gain et de la persistance, dans les mouvances du trans

Grégory Chatonsky – *Flußgeist*, Oboro, Montréal 21 février – 21 mars 2009

Flußgeist : l'esprit du réseau. Sous la pulsion de ce thème, l'artiste Grégory Chatonsky présentait ce printemps à Montréal¹ ses œuvres, qui se construisent par le Web. Dans ce travail, l'artiste met en jeu l'omniprésence du médium dans nos quotidiens intimes et professionnels, ses incidences sur nos modes communicationnels et relationnels. Chatonsky a conçu son exposition comme un dispositif dialogique où chaque œuvre participe d'une polyphonie sensorielle qui rejoint la dynamique du flux, fonction vitale du projet. Ce concept se déploie ici dans le flot incessant des contenus audio-scripto-visuels qui traversent le réseau numérique. L'exposition

regardeurs. Labile et hautement subjective, l'œuvre se crée dans un mouvement perpétuel qui met en abyme ses occurrences et ses possibles sémantiques. La technicité constitutive de l'art génératif se fait ici étonnamment discrète. L'artiste a dissimulé son attirail technologique pour ne faire place qu'à l'image et à l'expérience du réseau. De sorte que le regardeur se trouve immergé dans un flot perceptif chargé d'affects, restituant un monde familial, celui des réseaux sociaux du Web et ses multiples applications, malgré la déroute qu'engendrent les tractations intensives entre les divers médias. Le concept de remédiation³ permet de comprendre ce mouvement oscillatoire entre immédiateté et hypermédiation,



est d'envergure, constituée de dix œuvres, ouvrant sur de multiples avenues réflexives. Sa revue appelle ici un regard plus conceptuel que descriptif, qui s'attachera aux modalités transitoires et translatives des œuvres et à leur portée transformatrice.

La génération comme transaction

La génération² est un moteur fondamental du projet, se faisant surtout combinatoire, alliant le texte à l'image selon des paramètres qui corrélerent les éléments à partir de mots-clés. Le programme infiltre le Web, notamment Twitter, Flickr, Google et Yahoo, détournant des fragments textuels, visuels et sonores qui y circulent pour effectuer un montage en temps réel, dans l'environnement galerie. Mue à la fois par des principes régulateurs et aléatoires, cette cohabitation furtive de contenus distants mais potentiellement compatibles génère des fictions non narratives, qui ne font sens que dans cet espace interprétatif appartenant aux

rendant une certaine réalité mais instituant une distance par rapport à celle-ci, sous l'action tangible de la médiation technique. Cette théorie s'attache aussi à illustrer comment un nouveau médium reconduit le fonctionnement des précédents, dans une dialectique qui lui est propre. Cette dynamique a cours dans le travail de Chatonsky, qui présente des attitudes littéraires et cinématographiques dans ses mécanismes fictionnels et projectifs – relevant par ailleurs du récit et de l'intrigue –, voire même performatives, par sa présence spectaculaire et momentanée. Dans *Traces of a Conspiracy* (2006), un texte est généré et associé à des images de Google Maps, provoquant une énigmatique poursuite planétaire. Dans *Peoples* (2007), l'écriture générative se jumelle à des images saisies sur Flickr pour créer des biographies imaginaires. La figure du livre est nettement convoquée, mais sous une forme délocalisée, délinéarisée. *Le registre* (2007) présente une série de livres issue d'une production illimitée, qui se constitue



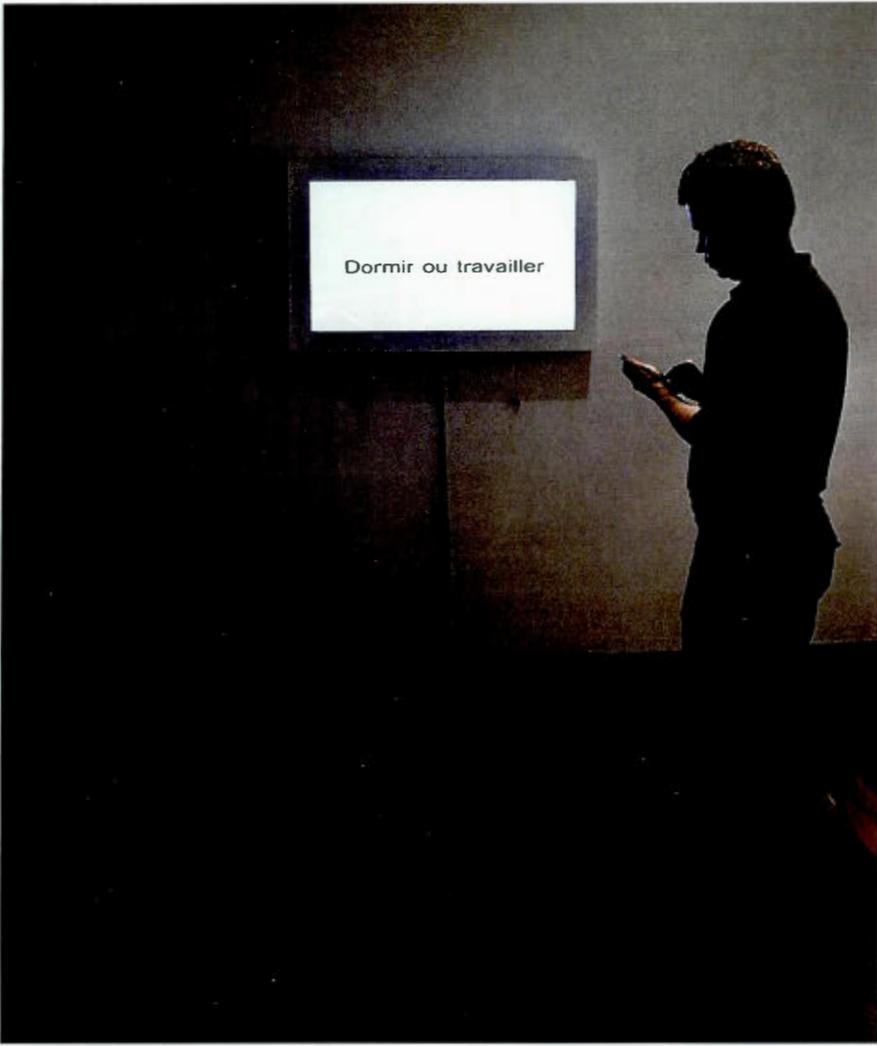
aléatoirement à partir de sentiments issus d'un blogue, a raison d'un ouvrage par heure. Dans *Traduction* (2006), un même texte lu simultanément en français et anglais mais dans la langue opposée, cohabite au sein d'une même paire d'écouteurs. La culture du livre se mêle à celle de l'écran pour produire une textualité mixte et mouvante, où les effets d'adaptation qui informent les œuvres ouvrent sur de nouveaux espaces de sens. Aussi, bien que les effets de la remédiation soient manifestes, il appert ici que c'est davantage le pouvoir transcendant de la translation jumelée à la médiation qui est en jeu, une action transmédiatique agissant sur les médias et leurs contenus⁴.

Transécriture

L'assemblage d'éléments empruntés à ce vaste réservoir documentaire que constitue le Web engage une activité de réécriture féconde, d'où émergent de nouvelles réalités. Ces reprises qui transforment, cette transécriture⁵ à l'œuvre dans le travail de Chatonsky procèdent de relations inusitées, où le sensible côtoie l'insensé. Fred Astaire danse au gré des fluctuations de l'indice boursier des 100 entreprises les plus performantes du Nasdaq (*Dance with u.s.*, 2008). *Waiting* (2007) superpose des réflexions et des images à teneur biographique à une vidéo présentant des gens en attente dans une gare. Dans *L'état du monde* (2008), une femme réagit physiquement et psychologiquement aux nouvelles transmises en direct sur CNN. Œuvre emblématique de cette fébrilité associative, *La révolution a eu lieu à New York* (2002) fait se côtoyer trois écrans qui s'alimentent à des sources différentes, où la bande audio, aussi générative, procure un fond sonore qui s'amalgame aux résonances ambiantes. De ces parcours erratiques, une certaine logique narrative subsiste pourtant, par le prisme de la projection. *Leurs voix* (2008) est exemplaire de cet acte d'identification qui cherche à faire sens. L'œuvre présente deux cabines téléphoniques, d'où émane une litanie de sentiments qui s'expriment au « je », pigés sur Google et récités par deux automates, féminin et masculin. Les mots font ici images, voire même émois. Par son concept d'ultramédialité, Roberto Barbanti procure un cadre pour réfléchir l'adéquation du médium à nos vies, posant le voir et ses procédés en tant que véritable paradigme ayant conditionné nos modes occidentaux d'appréhension du monde. Notre époque, avec la prolifération des écrans qui la caractérise, exacerbe ce principe actif tout en ouvrant la voie à son retournement. Selon l'auteur, à la logique calculante de l'image numérique, qui reconduit avec force les principes de linéarité, fixité et séparation qui fondent le rétinien, « correspondent des modalités d'actualisation de cette même image qui renvoient à une dimension "acoustique" : interactive, mouvante, multiple. Le médium, en adhérant au vivant, assume ses modalités extérieures d'existence⁶ ». Le travail de Chatonsky engendre cette synergie. Et c'est l'essence même du système à l'œuvre, le réseau auquel il s'alimente, qui conditionne une expérience d'écriture et de lecture organique. Le Web, faisant se côtoyer divers contenus d'origine textuelle, sonore et imagée dans des espaces-temps différés, couplé à un langage discontinu et fragmentaire, accroît les possibilités de l'œuvre, lui permettant de se dépasser.

Dans les processus de transmutation qui sillonnent ici la création, des choses s'égarer, se créent et résistent. Pour l'interacteur, cette amplification médiatique induit des pertes de lisibilité, mais conduit à une approche plus sensitive de l'œuvre. Construction éphémère, atemporelle et indéfinie, la création intègre sa disparition à même sa genèse. Sa fragilité mémorielle oblige à penser sa conservation en termes parcellaires, une incomplétude qui vient bousculer l'intégrité de l'œuvre dans ses acceptions classiques pour la rejouer. S'en remettant aux principes aléatoires du hasard et de la rencontre, puis soumettant sa création au caractère instable de l'ordinateur, l'artiste charge l'erreur d'un pouvoir créateur. En recyclant des matériaux existants, en déléguant la création au programme et aux spectateurs – de manière avérée dans *Ma vie est une fiction interactive 2* (2008), où il soumet, à distance et

Grégory Chatonsky, *Ma vie est une fiction.*



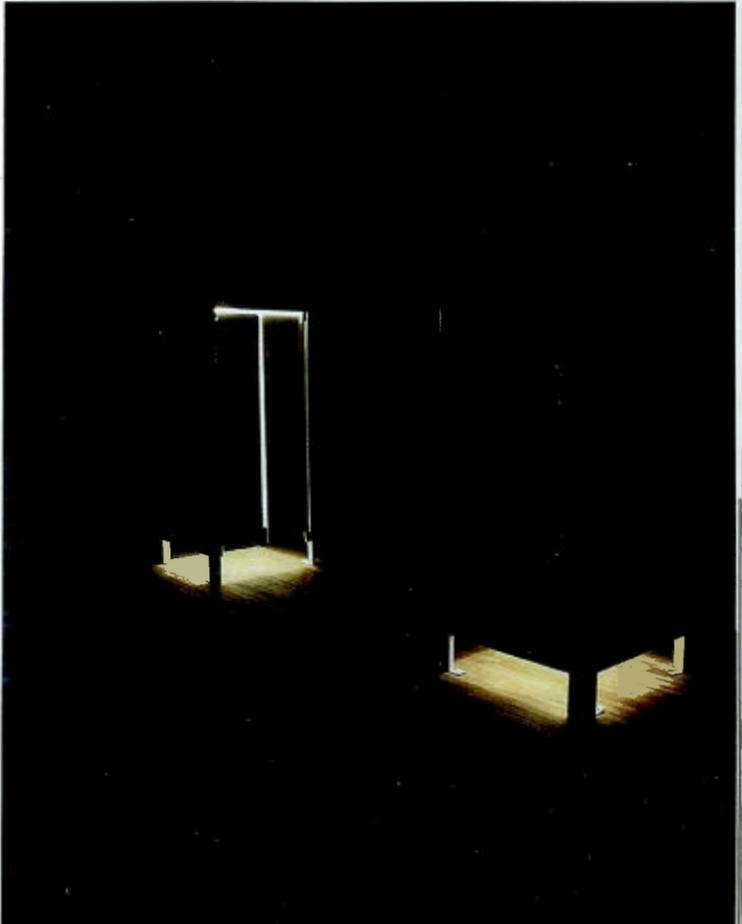
par l'intermédiaire de son iPod touch, le choix de ses actions au visiteur – Chatonsky pose l'œuvre et l'auteur comme non autoritaire. Il me semble que ce principe du flux et les ouvertures qu'il suggère sont porteurs pour l'art comme pour l'ère, laissant se profiler des percées vers une économie moins totalitaire, invitant à repenser le statisme des catégories à la faveur d'un paradigme de la pluralité et de la mouvance.

CHANTAL T. PARIS

Auteure émergente, **Chantal T. Paris** a publié des textes dans les revues *esse arts+opinions* et *Espace*. Elle effectue présentement une maîtrise en Étude des arts à l'Université du Québec à Montréal. Son champ de recherche s'attache au partage de la création, à ses figures et ses enjeux dans la production actuelle, dans une perspective sociologique et transdisciplinaire. Elle vit et travaille à Montréal.

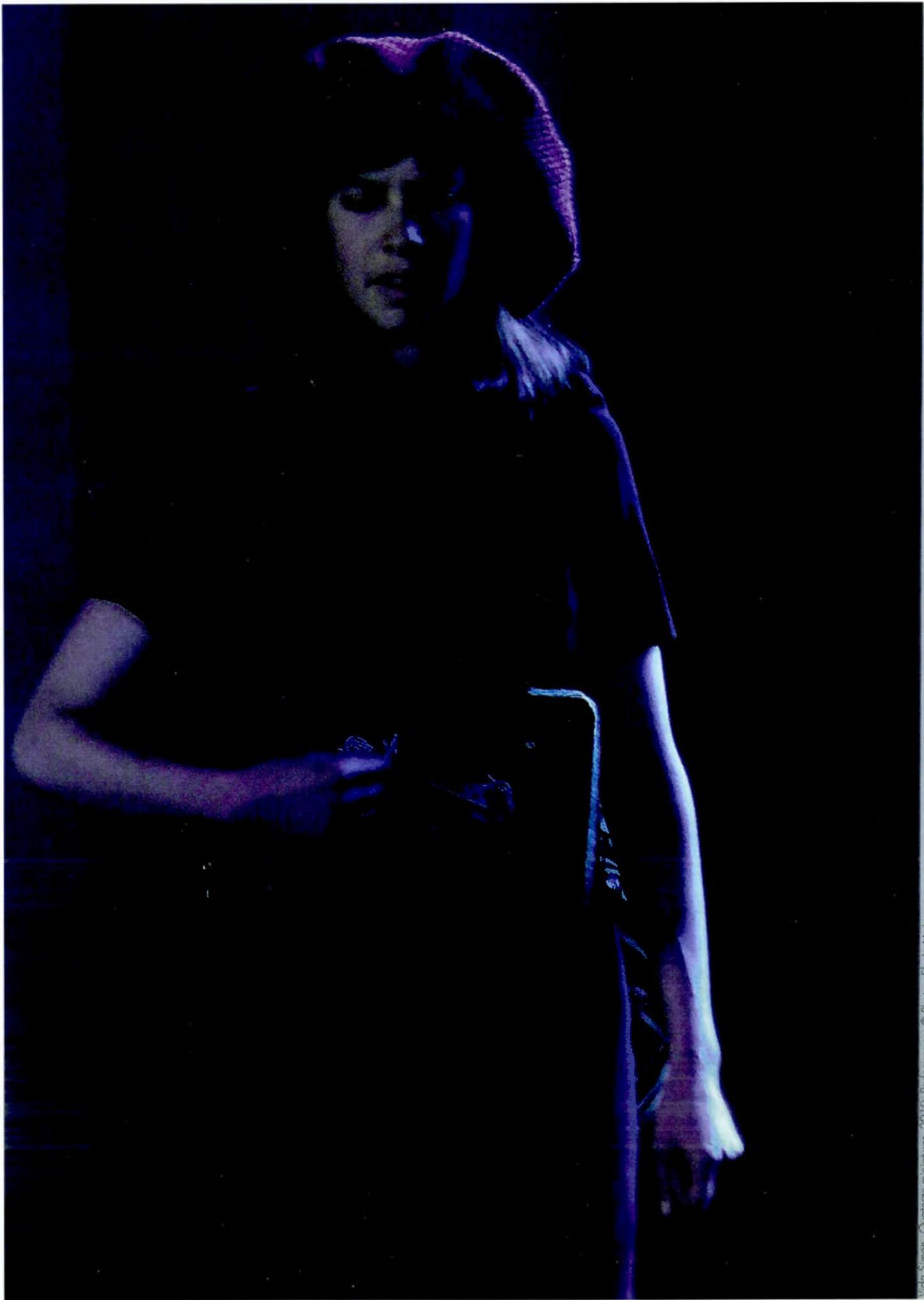
NOTES

- ¹ www.oboro.net.
- ² L'art génératif « se caractérise d'abord par la conception et l'utilisation de logiciels qui nécessitent un ordinateur pour fonctionner, d'une part, mais dont le résultat nécessite également un ordinateur pour être visionné ». Définition donnée en page 1 du dossier thématique portant sur l'art génératif, paru sur le site NT2, www.labont2.uqam/recherches/dossier/lart_g%C3%A9n%C3%A9ratif, consulté le 24 mai.
- ³ Un concept développé par David Jay Bolter et Richard Grusin, dans *Remédiation : Understanding New Media*, Cambridge & London, MIT Press, 1999.
- ⁴ En page 2 de son article portant sur la figure du livre, paru sur le site NT2, l'auteur note à cet effet que « la rémédiatation, qui s'intéresse au support de l'œuvre, est différente de la transmédiatation, qui, elle, se concentre sur le contenu ». Cf. www.labont2.uqam/recherches/dossier/figures_du_livre, consulté le 24 mai.
- ⁵ J'emprunte ce concept au livre *La transcriture, pour une théorie de l'adaptation*, publié sous la direction d'André Gaudreault et Thierry Groensteen, Québec, Nota bene; Angoulême, Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, 280 p.
- ⁶ Roberto Barbanti, *Visions techniques : De l'ultramédialité dans l'art*, Nîmes, Théâtrè éditions, 2004, p. 31.



APPENDICE C

Perspective oblique : Le dessin en hyperliens, ETC no. 90, juin (2010), p. 12-18.



q
q
I
u:
n:
a:
d:
d:
e:
b:
e:
d:
u:
s:
m:
r:
a:
m:
d:
o:

Q
m
m
le

Vida Simon, Quatorze miniatures, 2010, Performance. © Photo : Elodie Maitoux.

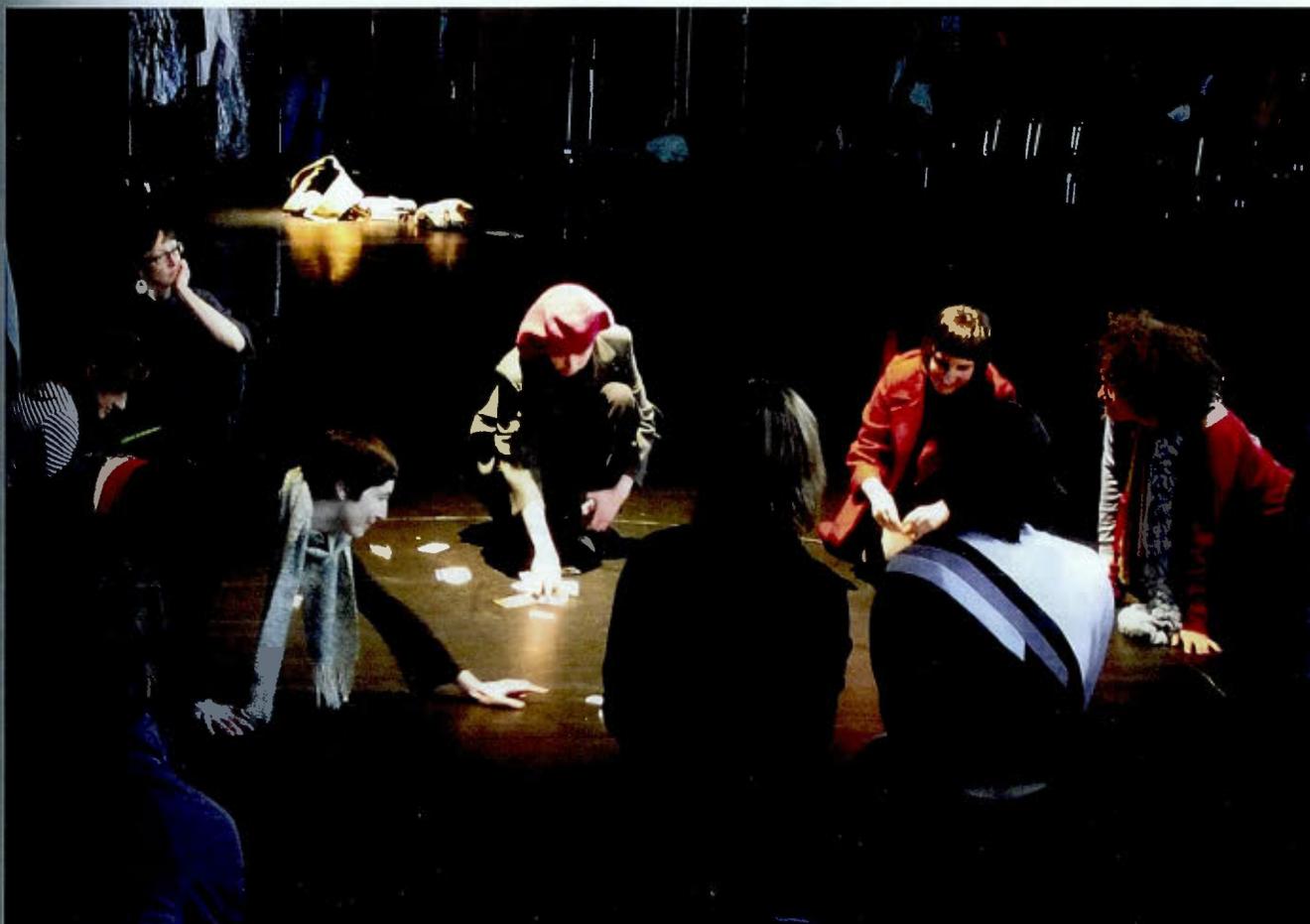
Perspective oblique : le dessin en hyperliens

e dessin est actif : manifestement, à voir les vitrines qui se multiplient pour témoigner de sa vitalité¹, littéralement, au regard de ses figures performatives. Deux artistes montréalaises, Vida Simon et Caroline Boileau, explorent cette approche du dessin en acte dans des avenues singulières qui portent ailleurs l'expérience et la réflexion sur l'art graphique. Leur création récente, respectivement *Quatorze miniatures* et *Manipulateur à textes et à dessins*, ancrée dans une matérialité, dans une corporéité certaine – le trait, le geste, le mouvement, la manipulation d'« objets » – recourt essentiellement à des procédés analogiques. Faisant intervenir divers éléments et spectateurs dans le cadre événementiel de la performance, elles arborent un dispositif qui anime l'œuvre, ouvre un espace relationnel, la met en situation d'immédiateté et d'accès. Les stratégies en jeu semblent ainsi prendre appui sur un paradigme numérique, l'œuvre empruntant ses « qualités médiatiques »², ses modes interactif, dialogique et combinatoire pour se produire. Cette prémisse est une porte d'entrée pour saisir les enjeux de la médiation et de la socialisation à l'œuvre, pour penser les liens que tisse le dessin fait main avec son temps. On peut penser que la prégnance du numérique traversant nos quotidiens, par influence directe ou oblique, a favorisé l'émergence de ces formes inusitées du dessin. Car « le médium n'est jamais seul. Il est toujours déjà compris dans un cadre intermédiaire³ », dans un jeu de relations entre les différents objets et vecteurs d'une culture, d'une époque.

Arborescence

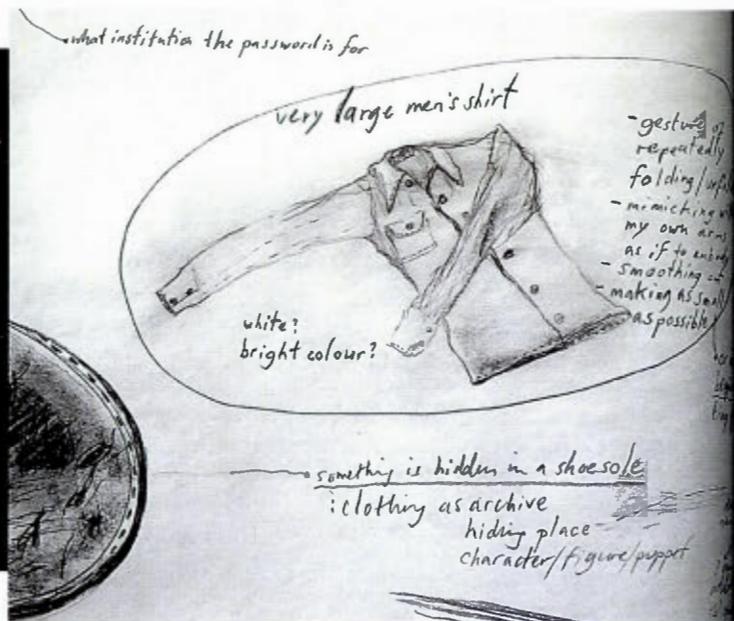
*Quatorze miniatures*⁴ est pressentie ici comme une plongée immersive dans l'antre d'un vaste dessin tridimensionnel en mouvement, déployé en autant de saynètes. Vida Simon s'intègre dans le canevas de l'œuvre, en invitant le spectateur à en faire autant,

à s'approcher, à palper, à infiltrer l'« image ». Elle développe ainsi son sujet au vu et avec la participation de l'auditoire, à la fois témoin et acteur, libre de déambuler et d'agir au gré de ses pulsions, de sa curiosité. Ce processus de fabrication sensible de l'image s'étale sur plus de trente minutes, dans une succession d'actions improvisées. Dans un premier plan, vêtue d'un large béret et d'amples vêtements, l'artiste évoque un personnage aux allures nomades. Sur une ardoise accrochée à son cou, elle esquisse une miniature de sa trajectoire, d'un mouvement de craie aveugle et incertain, entre le trait et le point. Sur son dos, un grand sac de toile kaki contient tous les éléments nécessaires au montage/montrage de l'œuvre. Ce bagage, emballé et ficelé en paquet dans du papier brut, est déposé au sol. Les objets, éventuellement dévoilés, entreront tour à tour en piste pour broder l'histoire, panoplie d'artefacts textiles et organiques, vêtements d'homme, de femme et d'enfant surannés, divers matériaux recyclés et réenchantés, archives du temps⁵ et de l'affect. Au fil de la scénographie, un univers hautement sensitif et teinté de nostalgie est donné à voir, qui se vit plus qu'il ne se dit : ambiance sonore discrète, mots-clés proferés, *father*, *mother*, suite de gestes intrigants et allusifs – une poignée de muscade lancée inopinément au sol libérant sa fragrance, un portefeuille dépouillé de son contenu, des bouts de tissus éparpillés sur lesquels sont inscrits des mots évocateurs, une boîte de boutons qui contient de minuscules chandails de laine, tels des marionnettes de doigts, que l'artiste pose sur son corps allongé, une image repliée et fixée sous le talon de sa chaussure soudainement dévoilée, etc. Sur thème d'identité, d'appartenance et de mémoire, l'artiste cherche à habiter l'espace au même titre que le vêtement; ce parcours intermittent, par un procédé simple, fait cohabiter plusieurs réalités et temporalités dans une relation d'immédiateté contextuelle. Manipulations,





Vida Simon, *Quatorze miniatures*, 2010. Performance. © Photo : Elode Malroux.



Vida Simon, *Quatorze miniatures*, 2010. Performance. © Photo : Jack Stanley.

associations et déplacements physiques et métaphoriques s'accroissent en strates pour texturer la création. D'un lieu à l'autre, d'un lien à l'autre, d'errances en connexions, l'œuvre se construit sur un mode hyperlien. À chaque étape du parcours, l'artiste délimite le territoire d'un trait de craie au sol, circonscrivant les scènes, inscrivant les micro-histoires dans un plus large récit ayant pour trace les objets dispersés çà et là dans l'espace. Le dessin agit donc ici comme lien⁶ et comme motif. Actif en plusieurs points, à la fois parcellaire et linéaire, fragmentaire et unifié, ce système est à envisager sous l'angle d'une cartographie de la pensée, d'une modélisation du processus d'idéation ici inclus dans l'œuvre, qui cherche à rendre tangible ce phénomène fugitif, habituellement invisible. Cet univers à tiroirs s'exerce dans un jeu d'échelle allant du détail à l'ensemble, de l'aplat à l'élévation, de l'individuel au pluriel, de la proximité à la distance. L'œuvre est aussi un puissant lieu de projection à travers sa série d'incarnations, ses effets de contraste, ses modulations rythmiques – dissimulation/révélation, mesure/ardeur, statisme/mouvance –, sa charge symbolique qui convie l'imaginaire. Évoluant entre le concret et l'abstrait, la matière et le concept, l'œuvre se développe dans une tension entre présentation et représentation, entre immédiateté et surréalité. Par ses attitudes rhizomique et interactive, par sa teneur composite entrelaçant la performance, le théâtre, le conte et l'hypertexte, cette œuvre présente une configuration complexe qui se situe à la croisée des paradigmes analogique et numérique, dans une porosité féconde.

L'œuvre de Caroline Boileau prend une tout autre forme mais convie à des enjeux similaires. *Incubateur à textes et à dessins* est une performance⁷ d'une durée d'une heure, où l'artiste se tient debout dans l'espace d'exposition, tenant un cube de plexiglas transparent auquel elle est attachée par un système de sangles. Les visiteurs sont invités à manipuler les aquarelles et les textes déposés indistinctement en deux piles à l'intérieur de la boîte via des cavités pratiquées sur sa devanture, en plongeant les mains dans des gants de plastique de type tout usage qui permettent d'accéder au contenu. Momentanément liée au visiteur par vitrine interposée, l'artiste accueille le dialogue, mais respecte l'action dans le silence, si désiré. Celui-ci peut donc simplement consulter les « images » ou s'il le souhaite, échanger avec l'artiste, s'enquérir sur les motifs de l'œuvre et partager ses impressions, aussi longtemps que voulu à l'intérieur de la période dédiée. *L'Incubateur à textes et à dessins* ouvre sur un monde exploratoire faisant cohabiter l'image, l'écrit et le discours dans une dynamique interactive et imprévisible. Ce dispositif se présente ainsi comme une interface

de communication en temps réel engageant l'artiste et l'interlocuteur dans une relation de proximité distante, comme un environnement à investir, à parcourir, à s'approprier. Car glisser ses mains dans les gants et manier les « pages », les déplacer, revient ici à activer des liens, à reconfigurer le contenu de la boîte, de façon tangible et fabulatrice. Toute de noir vêtue, portant d'immenses souliers à plateforme, l'artiste s'est d'ailleurs composé un alter ego discret, alibi propice pour jouer le jeu et le susciter. La stratégie des chaussures est aussi une manière de s'ancrer dans le présent de la performance, de supporter l'épreuve qu'elle impose sur le plan de l'attention, de l'immobilité physique et de la portée de l'objet qui pèse sept kilos. Cette tension est intrinsèque à l'œuvre, plaçant l'artiste autant que le visiteur participant en position précaire. L'inconfort de la posture, l'intimité inhérente et les différents jeux de langage en cause – la langue, les modes d'expression, les niveaux de perception, le silence à la rigueur – produisent des moments de fusion comme de disruption dans le cours de l'échange. Ce système nécessite des accommodations, de part et d'autre. Le thème de la contrainte – *I think through constraints*, peut-on lire sur un des documents –, et de l'erreur est d'ailleurs un moteur d'action pour l'artiste, d'où son intérêt pour l'aquarelle, un médium imprécis, évasif, et pour les formes en transformation, autre motif récurrent de son œuvre. Le concept d'incubateur transporte d'ailleurs en lui cette idée de fécondation, de développement, d'évolution. Par propagation, les aquarelles réalisées depuis 2007 ont fait surgir les images dans les textes que renferme aussi le coffret transparent⁸. Les mots, produits par une machine à écrire sur du papier à dessin, dont la matière est mise en saillie par les ratures visibles, le texte, composé dans un style libre propice à l'imaginaire, fonctionnent de fait comme des images. Il s'agit donc ici d'une œuvre profilée par l'expansion de la couleur et le marquage de la feuille, travaillée par le maniement et l'appropriation, par l'usage et le discours. Cette manière inusitée de mouvoir le dessin procède d'une volonté de « soutenir les œuvres créées (au sens propre et figuré), d'en prolonger le temps, en présence du public⁹. » Mu par un principe d'accès, par des actions adaptatives (reprise, mixage), par une contextualisation de l'expérience, nous voici de nouveau face à un espace mixte et ouvert, dans l'entre-deux de l'image et du mot, du signe et du sens, des modes analogique et numérique.

« Le virtuel n'est pas du tout l'opposé du réel. C'est au contraire, un mode d'être fécond et puissant, qui donne du jeu au processus de création, ouvre des avenir, creuse des puits de sens¹⁰. »
« En toute rigueur philosophique, le virtuel ne s'oppose pas au

... of
edly
unfolding
ing with
arms
body
out
small
le
... or may
begins
tiny pace
... and
does to
about
... I can see
address
... quality

lo-
vi-
ses
ent
de
m-
un
La
s le
ose
or-
que
en
nte
des
r -
s le
ns,
igh
est
our
en
ept
on,
les
que
ine
ise
yle
ra-
la
ent
si-
les
ps,
les
de
et
du

ire
us
au

Vida Simon, *Quatorze miniatures*, 2010. Performance. © Photo : Elode Malroux.







l



J

LISTE DES RÉFÉRENCES

OUVRAGES ET CONFÉRENCES CITÉS

Livres

Archibald, Samuel. *Le texte et la technique. La lecture à l'ère des médias numériques*. Coll. « Erres Essais ». Montréal: Le Quartanier, 2009, 310 p.

Austin, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire*. Coll. « Points Essais ». Paris: Seuil, 1970, 202 p.

Bolter, Jay David, et Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1999, 295 p.

Couchot, Edmont, et Norbert Hillaire. *L'Art numérique*. Paris: Flammarion, 2003, 260 p.

Gaudreault, André, et Thierry Groensteen (dir. publi.). *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation* Québec/Angoulême: Nota bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, 280 p.

Barthes, Roland. *Le Bruissement de la langue*. Coll. « Points ». Paris: Seuil, 1993, 439 p.

Barbanti, Roberto. *Visions techniciennes : De l'ultramédialité dans l'art*. Coll. « Esthétique ». Nîmes: Théétète éditions, 2004, p.19.

Calle, Sophie. *Prenez soin de vous*. Arles: Actes Sud, 2007, environ 425 pages.

Canty, Daniel et al. Préf. de Chantal Tourigny Paris. Trad. de l'anglais par Kathryn Casault. *Laboratoire parcellaire*. Saguenay/Montréal: La Peuplade/Oboro, 2011, 187 p.

Cauquelin, Anne. *Court traité du fragment. Usages de l'œuvre d'art*. Coll. « L'invention philosophique ». Paris: Aubier, 1992, 190 p.

———. *À l'angle des mondes possibles*. Coll. « Quadrige ». Paris: PUF, 2010, 202 p.

Déry, Louise, et Nicole Gingras (dir. publi.). *Lectures obliques : douze pratiques d'écritures reliées à l'art contemporain*. Hérouville Saint-Clair/Caen: Centre d'art contemporain de Basse-Normandie/Centre régional des lettres de Basse-Normandie, 1999, 110 p.

Dokic, Jérôme. *Qu'est-ce que la perception ?* Coll. « Chemins philosophiques ». Paris: Vrin, 2009, 128 p.

Dumais, Fabien. *L'appropriation d'un objet culturel : une réactualisation des théories de C.S. Peirce à propos de l'interprétation*. Coll. « Communications ». Québec: Presses de l'Université du Québec, 2010, 114 p.

Fourmentaux, Jean-Paul. *Art et Internet : les nouvelles figures de la création*, Paris: CNRS Éditions, 2005, 214 p.

- Fortin, Sylvie, et Émilie Houssa. « La posture méthodologique postmoderne pour penser le rapport théorie-crédation ». In *Loin des yeux, près du corps. Entre théorie et création*, sous la dir. de Thérèse, St-Gelais, p.64-69, Montréal: Éditions du remue-ménage, 2011, Galerie de l'Uqam.
- Genette, Gérard. *L'oeuvre de l'art, Immanence et transcendance*. Coll. « Poétique », vol. 1. Paris: Seuil, 1994, 299 p.
- . *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982, 467 p.
- Gervais, Bertrand, et Rachel Bouvet (dir. publ.). *Théories et pratiques de la lecture littéraire*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2007, 281 p.
- Goodman, Nelson. *L'art en théorie et en action*. Trad. de l'anglais par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet. Paris: Éditions de l'Éclat, 1996, 155 p.
- Hartog, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Points, 2012, 321 p.
- Jauss, Hans Robert. « Petite apologie de l'expérience esthétique ». Chap. in *Pour une esthétique de la réception*, p. 123-157, Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris: Gallimard, 1978.
- Krzywkoski, Isabelle. *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIXe au XXIe siècle*. Grenoble: ELLUG, Université Stendhal, 2010, 325 p.
- Lévy, Pierre. *Qu'est-ce que le virtuel ?*. Coll. « Découverte/Poche ». Paris: La Découverte, 1995, 156 p.
- Lupien, Jocelyne. « Le grand déverrouillage sensoriel ». In *Loin des yeux, près du corps. Entre théorie et création*, sous la dir. de Thérèse, St-Gelais, p.105-110, Montréal: Éditions du remue-ménage, Galerie de l'Uqam, 2011.
- Liotard, Jean-François. *Le différend*. Coll. « Critique ». Paris: Minuit, 1983, 280 p.
- . *Leçons sur l'Analytique du Sublime de Kant*. Coll. « La philosophie en effet ». Paris: Galilée, 1991, 304 p.
- Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Galilée, 2002, 84 p.
- Marois, Louise, (textes) et Sophie Jodoin (illustrations). *de peine et de misère*. Montréal: Battat Contemporary, 2011, 94 p.
- Michaud, Yves. *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Coll. « Essais ». Paris: Stock, 2003, 204 p.
- McLuhan, Marshall, and Quentin Fiore. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. New York/Toronto: Bantam Books, 1967, 160 p.

———. *Science avec conscience*. Paris: Fayard, 1990, 315 p.

Morin, Edgar. *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Seuil, 2005, 158 p.

Passeron, René. *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Coll. « Poïétique ». Marly-le-Roi/Valenciennes: Ae2cg Presse universitaires de Valenciennes, 1996, 240 p.

Peirce, Charles Sanders. *Écrits sur le signe*. Paris: Seuil, 1978, 262 p.

Poinsot, Jean-Marc. *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*. Genève/Villeurbanne: Institut d'art contemporain/Musée d'art moderne et contemporain, 1999, p. 165.

Rancière, Jacques. *Le partage du sensible, esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000, 74 p.

———. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, 145 p.

Recanati, François. *Le sens littéral : Langage, contexte, contenu*. Coll. « Tiré à part ». Paris/Tel-Aviv: Éditions de l'éclat, 2007, 253 p.

———. *Philosophie du langage (et de l'esprit)*. Coll. « Folio essais ». Paris: Gallimard, 2008, 268 p.

Schaeffer, Jean-Marie. *Les célibataires de l'art : pour une esthétique sans mythes*. Coll. « NRF Essais ». Paris: Gallimard, 1996, 400 p.

Weemans, Michel. « Pratiques allographiques et reproduction : Sol Lewitt, Claude Rutault, Lawrence Weiner ». In *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, sous la dir. de Michel Weemans et Véronique Goudinoux, p. 137-165, Bruxelles: La lettre volée, 2001.

Articles

Bousteau, Fabrice. « L'artiste, l'amant, le commissaire, histoires d'amour ». *Beaux-Arts magazine*, no 286, avril (2008), p. 98-102.

Brousseau, Simon. *L'art génératif*. « Quand la création flirte avec la programmation ». 2010. En ligne. < http://nt2.uqam.ca/recherches/dossier/lart_generatif >.

Dubé, Sandra. *Le livre en hypermédia*. « Figure du livre ». En ligne. < www.labo-nt2.uqam.ca/recherches/dossier/figures_du_livre >.

Colonna-Césari, Annick. « Entretien Sophie Calle : Je n'ai pas décidé de devenir artiste ». 2007. En ligne. < http://www.lexpress.fr/culture/art-plastique/sophie-calle-laquo-je-n-ai-pas-de-devenir-artiste-raquo_476538.html >.

Cuillerai, Marie. « le Tiers-espace, une pensée de l'émancipation? ». *Acta Fabula. Autour de l'oeuvre d'Homi K. Bhabha*. 2007. En ligne. < <http://www.fabula.org/revue/document5451.php> >.

Delgado, Jérôme. « F(r)ictions politiques ». *Le Devoir*, les samedi 2 et dimanche 3 juin (2012), p. E6.

Jodoin, Simon. « François Legault en 140 caractères », *Voir*, 19 juillet (2012), p. 6.

Liotard, Jean-François. « Réponse à la question : qu'est-ce que le Postmoderne ». *Critique*, no. 419 (1982) p. 357-367.

Marie, Martel. « Gerard Genette (1994), L'œuvre de l'art, immanence et transcendance, Coll. Poétiques, Paris, Seuil. ». *Philosophiques*, vol. 26, n° 1, (printemps 1999), p. 111-115. En ligne < <http://www.erudit.org/revue/philoso/1999/v26/n1/004955ar.html>. >.

Message, Vincent. « Quand l'auteur n'est pas autoritaire : l'auctorialité chez Musil et Broch ». 2008. En ligne. < www.fabula.org/revue/document3830.php >.

Rancière, Jacques. « Malgré nos anti-esthétismes. La beauté est toujours et partout en partage ». *Le Magazine littéraire*, no. 16, Hors-Série (2009) p. 22.

Svetlichnaja, Julia. « Relational Paradise as a Delusional Democracy - a Critical Response to a Temporary Contemporary Relational Aesthetics », préparé pour le Colloque *Art and Politics*, Université St. Andrews, St. Andrews, Écosse, Royaume-Uni, 19-21 décembre 2005.

T.Paris, Chantal. « Images d'un temps surexposé ». *esse arts+opinions*, no.60, mai (2007), p. 54-57.

———. « La fragilité chez Sophie Calle : entre affect et collectivité ». *esse arts+opinions*, no 65, janvier (2009), p. 30-34.

———. « De la perte, du gain et de la persistance dans les mouvances du trans ». *ETC*, no 87, septembre (2009), p. 33-35.

Thèse

Houssa, Émilie. « Les images documents. L'art et l'acte documentaire au quotidien ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, 343 p.

Conférences

Allen, Jen. « Don de René Payant ». Conférence donnée à l'Université Concordia, Montréal, 2008. Organisée par Arttexte. En ligne. < www.arttexte.ca/?p=201 >.

Bianchi, Samuel. « Performance et effets de présence : les rapports de cause à effets comme moteur de l'interaction intuitive » Conférence donnée à l'Uqam, Montréal, 2011 (avril). Organisée par le

Groupe de recherche Performativité et effets de présence. En ligne. < http://www.efeetsdepresence.uqam.ca/Page/archives_2010_2011.aspx >.

Hauser, Jens. « Microperformativité : fragments en action ». Conférence donnée à l'UQAM, Montréal. 2012 (janvier). Organisée par le Groupe de recherche *Performativité et effets de présence*. En ligne < http://www.efeetsdepresence.uqam.ca/Page/archives_2011_2012.aspx >.